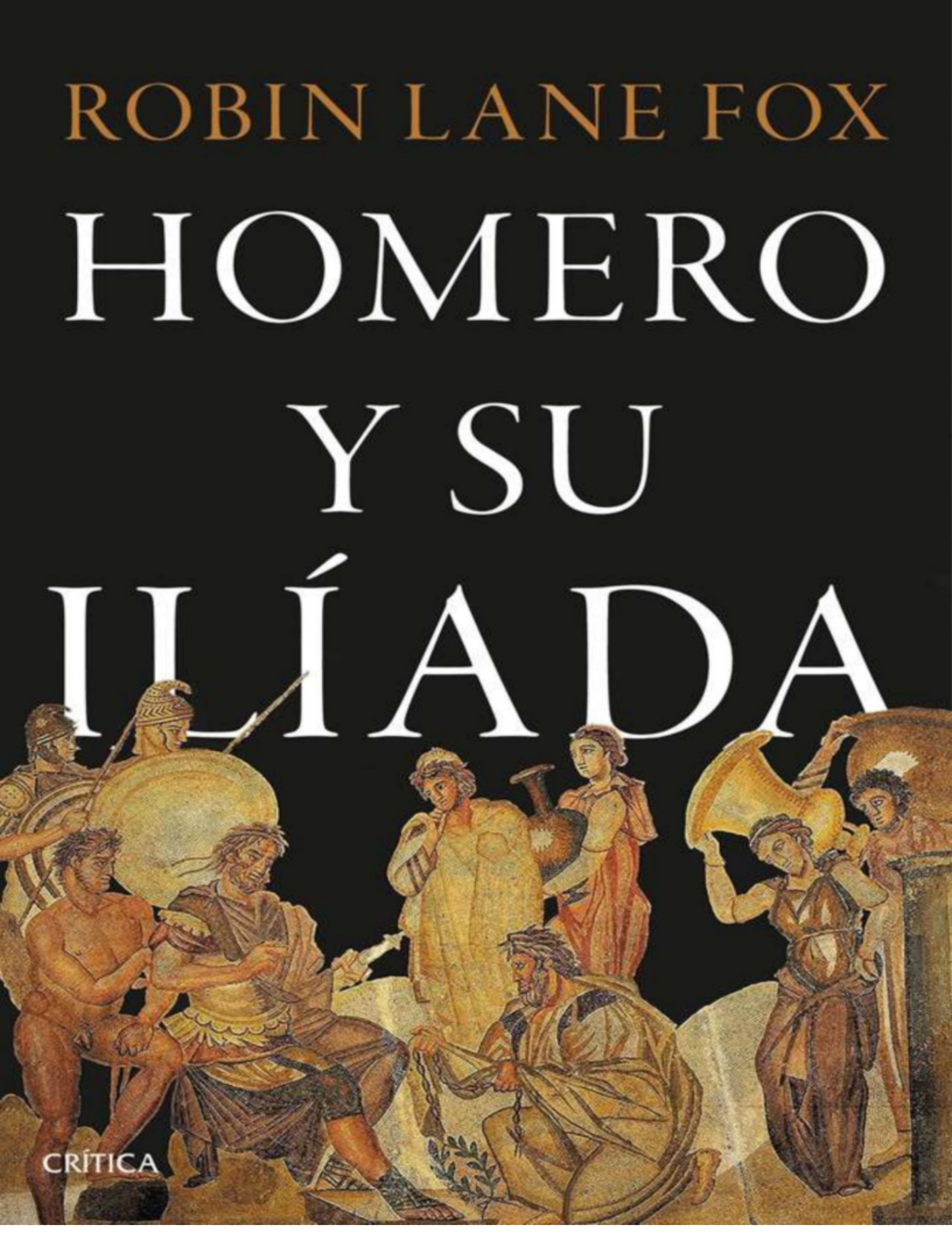
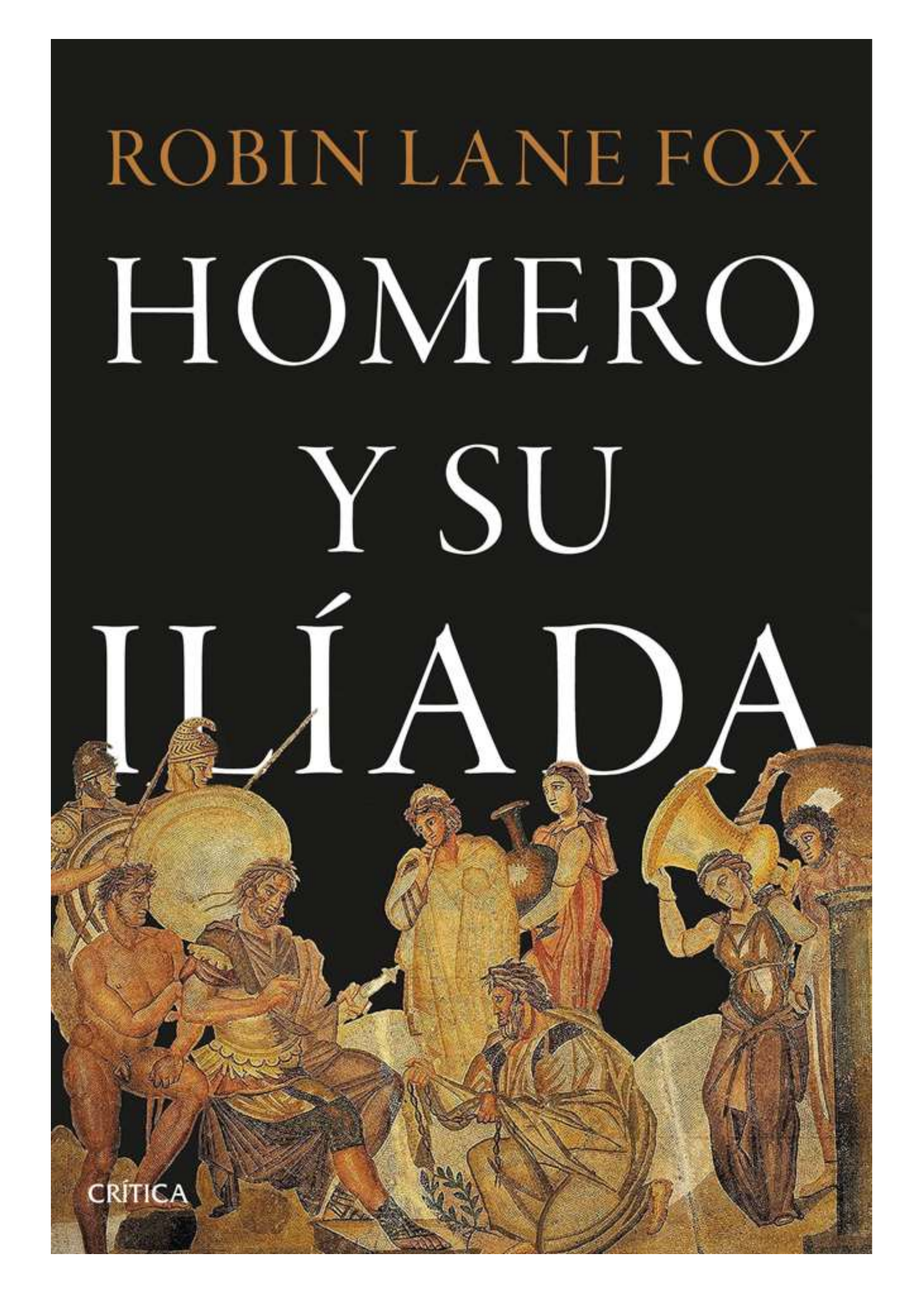

ROBIN LANE FOX
HOMERO
Y SU
ILÍADA
CRÍTICA



Sinopsis

La *Ilíada* de Homero, el famoso poema épico ambientado en las orillas

de una Troya asediada, explora la divina cólera del héroe Aquiles y cómo esta causó infinitos daños a griegos y troyanos. A pesar de haber sido compuesto hace más de 2600 años, las historias sobre pérdida y duelo, amor y venganza, bajo una vigilancia ineludible por parte del caprichoso panteón griego, siguen siendo un tema fascinante que ha trascendido al imaginario común. Sin embargo, grandes interrogantes prevalecen sobre este enigmático poema: ¿dónde, cómo y cuándo se compuso?

Combinando la pericia detallada de un historiador con la sensibilidad poética de un verdadero maestro de épica, Lane Fox aborda estas cuestiones con gran erudición basándose en otros poemas heroicos compuestos en diversas partes del mundo y en las pruebas cada vez más numerosas y convincentes proporcionadas por la arqueología.

En este homenaje soberbiamente escrito tras cincuenta años de lectura e investigación, Lane Fox nos ofrece un magnífico recorrido por la *Ilíada*, revelando porqué el poema ha perdurado durante siglos y miles de lectores aún acuden a él año tras año.

HOMERO Y SU *ILÍADA*

Robin Lane Fox

Traducción castellana de David Paradela López

Para H. J. R.

σὺ γάρ *μ᾽ ἐβιώσαο,* κούρη

Trajéronle en cierta ocasión un cofrecillo que a los hombres encargados de recibir los tesoros y bagajes de Darío había parecido el enser más valioso; Alejandro preguntaba a sus amigos qué objeto les parecía el más digno por su valor de ser depositado allí. Cada uno decía una cosa diferente, pero él declaró que metería y guardaría allí su *Ilíada*.

Plutarco, *Vida de Alejandro*, 26.1, sobre la decisión de Alejandro tras ganar la batalla de Iso en noviembre del 333

a. C.

Trabajábamos en turnos rotativos, dos, tres hombres, trajinando cadáveres como si fueran redes llenas de peces

[...]. Nadie debería ser testigo de tanta muerte [...]. Fue como un sueño del que salí ileso, agradecido, por supuesto, pero también aturdido y desconcertado. Me recordaba a los pasajes de Homero en los que dioses y las diosas bajan del Olimpo a los sangrientos campos de batalla de Troya para asistir a sus favoritos, envolviéndolos con una niebla o un manto para ponerlos a salvo.

Oliver Stone, *En busca de la luz* (2020), sobre

una batalla nocturna en la frontera de Vietnam

con Camboya, del 1 al 2 de enero de 1968

Prefacio

Al igual que sus héroes, la *Ilíada* ha obtenido gloria inmortal. Empecé a leerla parcialmente en griego hace más de sesenta años y enseguida me puse a leerla entera.

La *Ilíada* es una obra que se vale por sí sola, aunque sigue planteando grandes interrogantes: cómo, cuándo y dónde se compuso, a qué obedece su extraordinario poder. El presente libro, basado en el amor y en una larga familiaridad con la obra, da respuesta a esas preguntas.

En lo que sigue no presupongo ningún tipo de conocimiento acerca del poema. En todo momento he intentado ofrecer suficiente contexto para que el libro sea fácil de entender para quienes no conocen, o solo conocen someramente, el texto de la *Ilíada*. Mi esperanza es que al final sientan deseos de zambullirse en ella, incluso quizá algún día en el original griego. Mucho se ha escrito al respecto, y más que se escribirá, por lo que ningún estudio generalista puede ser del todo original, pero en la mayoría de los capítulos aporto información que puede resultarles desconocida incluso a los expertos.

Opino que la mayor parte de la *Odisea* es obra de Homero, el autor de la mayor parte de la *Ilíada*, pero solo me he referido a ella en contadas ocasiones. Dado que la *Odisea* fue compuesta después de la *Ilíada*, y con conocimiento de ella, he imaginado que mis lectores se encuentran en una situación equiparable a la de los primeros oyentes de la *Ilíada*, los cuales, maravillados por los hechos narrados, debieron de preguntarse durante varios años qué compondría y cantaría a continuación el gran poeta.

He aplicado dos métodos distintos. Las tres primeras partes del libro presentan varias hipótesis y las respaldan mediante pruebas, inferencias y analogías. Las partes cuarta y quinta se detienen en elementos concretos del poema homérico. El material elegido y su tratamiento las convierten en algo más que un mero resumen para lectores interesados en la fama del poema pero con un conocimiento discreto o nulo acerca de su contenido.

Son muchas las deudas que he contraído a lo largo de los años. Nunca olvidaré que, como cientos de estudiantes de Eton antes que yo, tuve la suerte de adentrarme en la *Ilíada* y la *Odisea* de la mano de Richard Martineau. Su manera fluida e improvisada de traducir las obras mientras seguíamos el texto en griego logró que se grabaran para siempre en nuestro corazón y en nuestra memoria. Nunca imaginé que

más tarde yo también me dedicaría a enseñarlas, pero lo cierto es que acabaron marcando el principio

y el final de mi carrera docente en Oxford, enmarcándola a la manera de una composición anular. Empecé a enseñar la *Ilíada* en 1973, un momento sensacional para ello, la época en que Jasper Griffin empezaba a impartir sus seminales conferencias sobre Homero, su mente y su arte. Tras casi cuarenta años enseñando historia antigua, volví a la *Ilíada* en 2016. Era mucho lo que, en el intervalo, había aprendido gracias a los grandes homeristas que habían sido mis colegas en el New College, como Bryan Hainsworth, Denis Feeney, Peter Wilson y Jane Lightfoot, cuya erudita comprensión del poema me sirvió de base a mi regreso y sigue inspirando a sus muchos estudiantes.

Las traducciones que aparecen en este libro corren de mi cuenta y están hechas en prosa, respetando en la medida de lo posible la secuencia de los versos de Homero.[1]Le

estoy agradecido a Anthony Cheetham, que fue el primero que me instó a escribir un breve libro sobre la creación de los poemas homéricos. La presente obra nace de esa iniciativa, aunque su extensión es mayor y su propósito distinto. También deseo dar las gracias a mis editores, Stuart Proffitt y Lara Heimert, por su atenta lectura y sus penetrantes comentarios, y a Alice Skinner, por sus minuciosas observaciones. Bernardo Ballesteros, Armand D'Angour, David Elmer, Alan Johnston e Irad Malkin tuvieron la amabilidad de leer y mejorar los capítulos que versan sobre temas en los que ellos son expertos. Jonathan Keates y mi colega Stephen Anderson leyeron un borrador íntegro del libro y aportaron comentarios muy útiles. Clara Robins y Jan Preiss me ayudaron con las notas y la bibliografía. Claudia Wagner me ha ayudado a encontrar las imágenes. Mark Handsley ha sido un admirable corrector de estilo.

Desde el Ártico hasta Asia central, desde Los Ángeles hasta las llanuras de Kenia, la *Ilíada* ha sido la compañera constante de mis viajes, y a menudo ha enriquecido lo que en ellos iba encontrando. Desde 1977, mi centro de gravedad ha sido el New College de Oxford, donde he sido heredero de dos profesores que también escribieron libros sobre Homero. El primero es David Margoliouth, magistral helenista y, sobre todo, arabista, en cuyo libro sobre Homero y Aristóteles, publicado en 1923, aseguraba haber descifrado los siete primeros versos de la *Ilíada*, los cuales escondían ocho versos yámbicos en los que Homero se declaraba originario de la isla de Íos. Su virtuoso análisis no convenció a nadie. El segundo es Gilbert Murray, que en su

monografía *The Rise of the Greek Epic*, publicada en 1907, concedía que, «en general, lo más cauto parece considerar que Homēros es el nombre de un antepasado imaginario al que adoraban las escuelas de bardos llamadas Homéridas». El presente libro adopta el punto de vista opuesto.

Al inicio, temí que escribir un libro sobre la *Ilíada* atemperase el amor que siento por ella. Ha ocurrido lo contrario, pues en cada relectura he descubierto más interconexiones y detalles relativos a la factura del poema. Gilbert Murray, con la

pasión y la claridad que en él son habituales, concluía el prefacio de su libro afirmando que se trataba «tan solo de un intento de entender algo mejor el significado de una época remota del mundo, cuya belleza y cuyo poder de inspiración relucen de un modo tanto más maravilloso cuanto mayor es el tesón con que nos aplicamos a comprenderla». Estoy de acuerdo. Murray escribió estas palabras en un mes de septiembre en el New College, como yo en este momento, en una biblioteca que él nunca conoció, junto a un jardín que nunca llegó a ver. Estos espacios forman parte también del trabajo de mi vida.

ROBIN LANE FOX,

14 de septiembre de 2022

Prólogo

El enigmático Homero

La *Ilíada* de Homero es la mayor epopeya del mundo. Y, a mi juicio, el mejor poema de todos los tiempos, a pesar de la existencia de la *Odisea*. En la Antigüedad, esta era una opinión compartida por la mayoría. De los papiros antiguos que han llegado hasta nosotros, el número de los que contienen versos de la *Ilíada* es tres veces mayor que el de los que contienen versos de la *Odisea*, lo cual da una idea de su preeminencia.[1] Su tema es la cólera del héroe Aquiles durante el asedio griego de Troya y sus desgarradoras consecuencias para las batallas, los amores, el sufrimiento y las pérdidas de los héroes que combaten ante la activa presencia de los dioses. La ciudad de Troya ya estaba en ruinas en vida de Homero, y la intensa acción de su poema abarca tan solo un breve lapso de un asedio que, según se dice, se prolongó diez años. Homero logró que ese episodio nos interpelara a todos. Ya hacia el 500-475 a. C., el filósofo Jenófanes observaba que «desde antiguo todos han aprendido de acuerdo con Homero».[2]

Lo de «todos» no debe tomarse demasiado al pie de la letra: muchas mujeres y miembros de familias pobres no debieron de conocer los poemas homéricos, sobre todo si eran esclavos, personas para nosotros, pero objetos para quienes los compraban y vendían. Una afirmación más verosímil sería: «Todos los que podían acceder al ocio o a la educación». La *Ilíada* se dio a conocer rápidamente por todo el (no tan pequeño) mundo griego: mucho antes del 230 a. C. ya era admirada en el sur de Italia, donde Hierón, el gobernante de Sicilia, poseía un barco de colosales dimensiones con un suelo de mosaico que representaba la historia del poema. Para entonces, la *Ilíada* también contaba con admiradores en el cercano mundo de habla latina. En la década del 20 a. C., modeló la segunda mitad de la *Eneida*, la gran epopeya de Virgilio. Algunos de sus episodios siguieron representándose en mosaicos, esculturas, pinturas y muchas artes menores por todo el Imperio romano. El ejemplo más reciente es el enorme suelo de mosaico de una villa de la Britania romana, construida entre el 370 y el 400 d. C. y descubierta en el condado de Rutland en 2021. Tres de sus paneles representan la batalla entre Aquiles y Héctor y sus consecuencias, y en uno de ellos aparece el primero arrastrando con su carro el cadáver del segundo, una escena procedente de los últimos libros del poema.3

A partir de la década de 1580, la *Ilíada* se tradujo a las principales lenguas europeas, incluido el inglés. En 1829, Nikolái Gnédich terminó la primera traducción al ruso, que

incluso imita la compleja métrica de Homero. En 1902, su *Ilíada* fue el único libro que Trotski se llevó consigo al escapar de su exilio en Siberia. Un año después, en el primer artículo que publicó, utilizó la fórmula homérica «invictas manos» para describir lo que los revolucionarios le harían al zar algún día. Lenin le hizo quitarla.4

En 1904, Sulaiman al Bustani, un libanés católico de El Cairo, tradujo toda la *Ilíada* en verso árabe. En 2004, el Consejo Supremo de Cultura de Egipto celebró el centenario de esta traducción, la reeditó a pesar de lo abstruso de su estilo y financió otra traducción, a cargo de Ahmad Etman.5En 1940 apareció una traducción de la *Ilíada* al japonés, y en la década de 1940 comenzó su traducción al chino. Las imitaciones a gran escala son más escasas, pero en la década de 1970 Moufdi Zakaria compuso en árabe una admirada «Ilíada» de Argelia en mil y un versos que evocaba la historia del país y su resistencia a la dominación extranjera. El nombre y la fama de Homero siguen siendo influyentes en la poesía popular de países tan lejanos como Perú. En Colombia, en 1990, el Ministerio de Cultura mandó distribuir varios libros en burro por las aldeas rurales; el único que nunca se devolvió

fue una traducción de la *Ilíada* al español. Los aldeanos sentían que la obra tenía una fuerte relación con su experiencia librando guerras en las que «unos dioses enloquecidos se mezclaban con hombres y mujeres que no sabían exactamente por qué se libraba esa contienda, ni cuándo podrían ser felices, ni por qué iban a matarlos».[6]

En Europa, los poetas y novelistas modernos han preferido explotar algunas partes de la historia de fondo o dar relieve a sus personajes secundarios, ya sea el mozo de cuadra del rey Príamo o las amantes griegas y troyanas de este. La transposición más lograda de la trama del poema es la novela *Country* de Michael Hughes, publicada en 2018, ambientada en Irlanda del Norte durante los recientes disturbios.

Como se deduce de estos homenajes indirectos, la *Ilíada* es una obra que hoy en día sería imposible componer. Tiene por lo menos dos mil seiscientos años de antigüedad, pero sobrepasa nuestras capacidades. Nos sigue desbordando. Hace que nos maravillemos, a veces que sonriamos y a menudo que lloremos. Cada vez que la leo, soy incapaz de contener las lágrimas. Cuando la cierro y vuelvo a la vida cotidiana, mi forma de ver el mundo ha cambiado. El presente libro tiene como propósito explicar por qué la *Ilíada* nos desborda y, a la vez, por qué nos sigue pareciendo tan profundamente conmovedora.

Empezaré analizando el inicio del poema, para dar una idea de lo que Homero es capaz de lograr. Esto servirá de contexto para lo que trataré a continuación: la cuestión de dónde, cómo y cuándo pudo componerse un poema como este. Considerando la fama de la obra, podrían parecer preguntas fáciles de responder, pero lo cierto es que resultaban problemáticas ya para los antiguos. Para ellos, la fecha de composición de la *Ilíada* oscilaba entre lo que, de acuerdo con nuestra cronología, serían el año 1050 y el 680 a. C.[7] Las fechas que dan los estudiosos modernos también varían mucho: desde el 800 a. C., durante la que muchos siguen considerando todavía una «edad oscura» del mundo griego, hasta el 640 a. C., ya en el periodo arcaico. Otros opinan que la *Ilíada*, a fuerza de recitarse entre el público griego, continuó evolucionando hasta una fecha tan tardía como el 550 a. C.

Incluso la primera mención de Homero que se conserva es incierta. En su *Descripción de Grecia,* compuesta en la década del 130 d. C., el erudito griego Pausanias atribuye una mención de Homero a alguien cuyo nombre se ha transmitido en algunos manuscritos posteriores de su texto como «Calaino», por lo demás desconocido.[8] Suele

conjeturarse, aunque a mi juicio de forma errónea, que el nombre es un error de copista por «Calino», un conocido poeta activo en Éfeso entre el 650 y el 640 a. C. De ser así, la suya sería la primera mención conocida del nombre de Homero. Sin embargo, se nos dice que

«Calaino» atribuye a Homero una epopeya sobre Tebas haciendo «mención de ella». Tal mención, entre otras con las que Pausanias «se encuentra», resulta bastante extraña en medio de un poema, pero si su autor fue realmente Calino, habría que datar a Homero mucho antes del 650 a. C.[9] El poema épico sobre Tebas no era en realidad de Homero, y si Calino creía lo contrario, su error implica que Homero no era contemporáneo suyo, sino anterior a él.

A la vista de que la incertidumbre reinaba ya en tiempos antiguos, algunos estudiosos modernos se han preguntado si el nombre «Hómeros» pudo ser una invención o atribución tardía que permitiera agrupar varios poemas de autoría desconocida bajo un mismo nombre ficticio. El primero que expresó este parecer fue el clérigo francés François Hédelin, en 1664, pero ya en la Antigüedad se había discutido sobre el significado de tal apelativo: ¿provenía de una palabra griega que en dialecto eólico que significaba 'rehén'? Y, de ser así, ¿debía entenderse como un indicio de algún acontecimiento turbulento en la vida de Homero? ¿O quizá significaba 'ciego'? Las conjeturas modernas han ido aún más lejos: ¿provenía de las palabras que significan

'encajar' [palabras] o 'reunión'? O, más descabellado todavía, ¿derivaba de una palabra no griega: la voz semítica occidental *omer*, que significa 'orador'?[10] Ninguno de estos malabarismos parece necesario ni convincente. El nombre griego «Hómeros» no es exclusivo del poeta ni requiere una explicación *ad hoc* por ese motivo. Otras personas lo llevaron en la Antigüedad, si bien las pruebas que han llegado hasta nosotros no atestiguan a ningún otro Homēros antes del 250 a. C.[11]

En 1730, en Nápoles, el sagaz pensador Giambattista Vico imprimió un nuevo giro a la noción de que Homero era una ficción. Le impresionó tanto la diferencia entre las

«delicadas» costumbres de la *Odisea* y las conductas «salvajes y fieras» de la *Ilíada* que dedujo que se debían a dos poetas diferentes que, con hasta cuatro siglos de diferencia, habían compuesto sus obras en regiones distintas del mundo griego. Su conclusión era que el Homero de las epopeyas que han pervivido nunca existió, sino que fue una idea o invención de los poetas que compusieron los cantos que las

conforman: «todos esos pueblos griegos fueron este Homero», sostenía Vico como corolario de su tesis de que la poesía de aquel tiempo era un repositorio del pensamiento y el pasado de los pueblos antiguos.[12] Sus opiniones, expresadas en italiano, fueron ignoradas en alemán y en inglés.

Después de Vico, se constató que los poetas analfabetos de las culturas poéticas orales de otras partes del mundo se remiten a un maestro poeta que, según ellos, vivió varias generaciones antes, un cantor con un talento único y una vida formidable, ya sea el Choibang de la Mongolia interior o el ciego Huso del sur de Yugoslavia. A estos antecesores se les atribuyen vidas muy longevas e inmensos talentos, pero, según una opinión moderna, habrían sido inventados por sus sucesores: ¿podría ser que también Homero fuera la invención de una cultura poética griega que todavía era esencialmente oral? En realidad, estos cantores del pasado eran personas reales, como Homero. Con el tiempo, a nuestro poeta se lo acabó honrando como a un dios en muchas partes del mundo griego: la frase «Homero un dios, no un mortal» se convirtió en un cliché, hasta el punto de que alguien lo escribió en un óstraco cuando aprendía a escribir en Karanis, Egipto, hacia el año 250 d. C.[13] Homero era el nombre de un maestro de poetas, los detalles de cuya vida se habían perdido. Por consiguiente, se suplieron con leyendas, como ocurrió con Choibang.

Parecería lógico que, cuando menos, se recordase su lugar de nacimiento, pues los nombres eran más fáciles de retener que las fechas cuando en el mundo griego todavía no existían sistemas cronológicos numerados. Y, sin embargo, hasta eso era motivo de controversia. Los primeros sitios que se reclaman como su patria se hallan todos en el este de Grecia, en el Egeo oriental o en la costa occidental de la actual Turquía. La *Ilíada* nunca menciona ninguno de estos lugares, pero este silencio no tiene por qué ser significativo, ya que la trama se desarrolla durante la guerra de Troya y resultaría anacrónico que el poeta hiciera referencia a ciudades jónicas colonizadas por los griegos mucho después del supuesto fin del conflicto. El mayor problema es que estas reivindicaciones solo nos son conocidas a partir de épocas muy posteriores a su muerte.

Hacia el 480 a. C., una de estas ciudades es Esmirna, en la costa egea de Turquía.[14] En la década del 520 a. C., un poeta griego intentó atribuir a Homero un himno a Apolo que él mismo había compuesto: para ello, presentaba a Homero como un ciego natural de Quíos.[15] Evidentemente, para entonces la reivindicación de los quionios debía de ser ya bien conocida.

En cuanto a la ceguera, sin duda es un atributo compatible con el virtuosismo interpretativo: en las primeras décadas del siglo XX, Blind Lemon Jefferson y Blind Arthur Blake fueron dos genios de la guitarra del sur de Estados Unidos y su repertorio también consistía en canciones transmitidas oralmente. No obstante, había otros motivos para atribuir la ceguera a Homero. En la Antigüedad, a veces los griegos pensaban que los dioses concedían una percepción y un talento especiales a quienes privaban de la vista. La propia *Odisea* parecía contener una pista en este sentido. Uno de los aedos que aparecen en el poema resulta ser ciego:

La Musa mucho lo amaba y le otorgó un bien a la par que un mal:

le arrebató la vista, pero le concedió el dulce canto.16

Estos versos alentaron la creencia de que Homero también había sido ciego. Con el tiempo, la gente empezó a preguntarse cuándo había perdido la vista: ¿antes o después de componer sus epopeyas? La cuestión no era baladí: si para entonces ya era ciego, no pudo haber escrito la *Ilíada* en el momento de componerla. También en este caso había división de opiniones, ya que se desconocía la verdad.

A falta de pruebas relativas a la vida de Homero, lo único que sabemos es que, conforme pasaba el tiempo, cada vez eran más las ciudades que competían por la distinción de haber sido su primer hogar. Alrededor del año 100 a. C., en la base de una estatua de mármol del poeta erigida en Pérgamo, se inscribieron tres breves poemas sobre las aspirantes. Dos de los poemas aludían a Esmirna, Quíos, Colofón y Cime —

todas ellas situadas en la costa egea de la actual Turquía— como competidoras por el galardón, las comparaban con perros peleando por un hueso y admitían que solo Zeus conocía la respuesta. Hacia esa misma fecha, siete aspirantes aparecen mencionadas en forma de hexámetro, el metro de los poemas de Homero: «Esmirna, Rodas, Colofón, Salamina, Íos, Argos, Atenas».17

Sorprende encontrar entre las candidatas a la pequeña isla egea de Íos, que a mediados del siglo IV a. C. ya había hecho valer sus aspiraciones acuñando monedas de bronce con un retrato imaginario de Homero. Se trata de la primera efigie de un ciudadano heleno en una moneda griega, si bien, al ignorarse las facciones reales de Homero, su fisonomía se inspira en las imágenes del dios Zeus.18Incluso Aristóteles, hacia el año 330

a. C., se hace eco de la afirmación de que Homero había sido concebido en la pequeña Íos y había regresado a ella para morir. Aristóteles estudió a Homero con gran detenimiento y escribió un libro sobre los *Problemas homéricos*, y databa su concepción en la isla de Íos hacia lo que para nosotros sería el año 1050 a. C.[19] Esta fecha lo relacionaba con las historias acerca de los primeros emigrantes griegos establecidos en

Asia tras la guerra de Troya, pero no contaba con el respaldo de pruebas históricas sólidas. Era demasiado pronto, aunque eso no impidió que uno de los meses del calendario de Íos pasara a denominarse «Homereon». En el noroeste de la isla se mostraba la supuesta tumba de poeta, que todavía puede visitarse cerca de la moderna Plakotos, donde todos los años se celebra un festival en su honor el día 15 de mayo.[20]

En tiempos de Homero, nadie escribía aún textos literarios en prosa griega, y mucho menos biografías de sus coetáneos. La escritura histórica no se había inventado. Como consecuencia de ello, las preguntas correspondientes a las tres primeras partes de este libro —dónde, cómo y cuándo se compuso el poema— siguen siendo difíciles de responder de forma concluyente. La pregunta de cómo se compuso se aborda mejor dirigiendo la vista hacia fuera, más allá del texto, hacia otros poemas alejados del de Homero tanto en el tiempo como en el espacio. En ellos encontramos posibilidades insospechadas por muchos estudiosos que nunca salieron de su biblioteca. La datación del poema de Homero también requiere un giro hacia el exterior, hacia las pruebas que la arqueología ha recabado en otros contextos y los numerosos problemas de interpretación que suscitan.

En las partes cuarta y quinta del libro abordaré una cuestión distinta: por qué la *Ilíada* sigue teniendo tanta fuerza. En este caso, sí existen las pruebas necesarias para responder a la pregunta: las encontramos en el propio poema. Aun así, las respuestas no son fáciles de precisar con palabras. Empezaré centrándome en las que, a mi entender, son las señas de identidad de la obra: en primer lugar, las características de sus héroes; en segundo lugar, las de otros mundos paralelos al suyo. Para ello no es necesario conocer el griego antiguo. La mayoría de mis lectores tendrán un conocimiento escaso o nulo de la lengua, pero si leen una traducción de la *Ilíada*, descubrirán que el conocimiento previo de estas características les permite ahondar en el sentido que subyace al texto. Mi esperanza es que se embarquen en una lectura de este tipo, o incluso que aprendan griego homérico: en dos años es posible leer largas secciones de la *Ilíada* en su lengua original y captar tanto su ritmo como su fuerza.

En la cuarta parte, empezaré presentando uno de los rasgos más distintivos de los valores heroicos. Sirviéndome de él como hilo conductor, seleccionaré los que para mí son los diez mejores libros de los veinticuatro que conforman el poema y procederé a un comentario pormenorizado de su contenido. A medida que los lectores vayan comprendiendo mejor la *Ilíada*, iré añadiendo más rasgos heroicos espigados del poema en su conjunto: en ellos se reflejarán otros de los valores que impregnan ese cosmos masculino e incluso el lugar que en él ocupa un elemento constante del mundo heroico como son los caballos. Todo ello contribuirá a definir al héroe supremo del poema: Aquiles.

En la quinta parte abordaré tres mundos paralelos que Homero sitúa junto a la acción principal que tiene lugar en el campo de batalla: el mundo de los dioses y las diosas, el mundo de las mujeres y lo que nosotros llamaríamos el mundo natural. Quienes llegan por primera vez a la *Ilíada* piensan quizá que trata directamente de la caída de Troya. A lo mejor también han oído que está llena de hombres que luchan y matan, o incluso que es una historia en la que las mujeres nunca expresan su opinión. Antes de proseguir, es necesario matizar estas afirmaciones.

La *Ilíada* sabe que Troya caerá, pero su trama no se extiende para contarlo. Los héroes de Homero, es cierto, libran una guerra y sus combates dan pie a una masacre despiadada, pero no se produce ni una sola muerte en batalla hasta el cuarto de sus veinticuatro libros, cuando ya llevamos unos dos mil cuatrocientos versos de poema; y en los tres últimos libros tiene lugar una sola muerte: la dramática muerte de Héctor. Su joven esposa Andrómaca le está preparando el baño en su casa de Troya, oye un grito desde las murallas y, sin que nadie se lo diga, entiende que su amado esposo ha fallecido.

Las mujeres de Homero, cuando son capturadas en la guerra, se convierten en esclavas, una práctica habitual en el mundo griego, pero hasta que llega ese momento son personas que toman decisiones. Una de estas decisiones ha sido la causa de la guerra: la fuga de Helena con el príncipe troyano Paris. A riesgo de ser esclavizadas, las mujeres también contribuyen a las decisiones que toman los hombres: por vergüenza, en parte ante las mujeres de Troya, Héctor decide volver a la batalla. Si fracasa, sabe que esas mujeres sufrirán y se verán arrastradas a la esclavitud.

Homero también se fija en las mujeres en otros escenarios alejados de la guerra, como los que aparecen en algunos de sus elaborados símiles. En uno de ellos nos habla de una madre que cuida a su hijo

espantándole una mosca mientras duerme. En otro nos describe a un grupo de mujeres que, «movidas por un corrosivo encono», se injurian las unas a las otras por la calle con insultos, «verdaderos algunos, falsos otros». En otro símil compara un instante en que el combate está igualado con una mujer que sostiene una balanza en la que pesa la lana para hilar y, así, «ganar un miserable jornal para sus hijos», un detalle conmovedor que nos habla de su humilde condición.[21] Al hacer la deslumbrante descripción del escudo de Aquiles, Homero cuenta cómo el dios Hefesto, su fabricante, labra en él una escena en la que varias matronas observan de pie, «desde las puertas de sus casas», a una comitiva de novias que abandonan el hogar paterno escoltadas por la ciudad a la luz de las antorchas. Se entonan himeneos y los jóvenes danzan dando vueltas al son de las flautas y las cítaras; las matronas que contemplan la escena se maravillan, seguramente también ante la juventud de las novias.[22]

Estas mujeres anónimas son una muestra de la aguda conciencia que Homero tenía de la vida cotidiana, conciencia que es extensiva al mundo de la infancia. En uno de sus símiles, unos niños golpean a un asno testarudo que se interna en un trigal. En otro, azuzan a unas avispas cuyos nidos revuelven «insensatamente» junto a un camino. En la trama principal del poema, los hijos se enfrentan a un futuro desolador cuando pierden a sus padres.[23] En una escena desgarradora, Andrómaca imagina lo que le espera a su hijo huérfano tras la muerte de su marido. Se lo figura mendigando comida y agua entre los antiguos amigos de su padre mientras estos cenan juntos: «¡Fuera de aquí! Tu padre no come con nosotros!», le dirá un niño cuyos padres todavía viven, y golpeará a su hijo para que se vaya.[24] Esta escena de crueldad infantil fue compuesta unas cincuenta generaciones antes de la nuestra, pero, al igual que la de la madre que espanta las moscas o la de las mujeres que discuten en la calle, posee todavía una gran viveza.

Aunque las mujeres y los niños aparecen en los extensos símiles de Homero, nunca inspiran uno por sí mismos. Con todo, existe una interacción entre las escenas de heroísmo varonil del poema y los mundos de las mujeres, los niños y, para nosotros, la naturaleza. En buena medida, esto sirve para relacionar el mundo de los héroes con el mundo contemporáneo del público de la *Ilíada*, pero también aporta una cualidad peculiar que va mucho más allá de una atmósfera de omnipresente tristeza. Ello configura la esencia misma de la *Ilíada* y no tiene parangón en ningún otro poema protagonizado por héroes, ni siquiera la *Odisea*. No se trata tan solo de un truco poético: se basa en una visión de conjunto de la peripecia humana. Este será el rasgo con el que concluiré el libro.

Parte I

Homero y su *Ilíada*: ¿dónde?

Capítulo 1

«Cuando entablaron disputa...»

La *Ilíada* tiene más de quince mil versos. Es mucho más extensa que los poemas narrativos griegos de más o menos la misma época, la mayoría de los cuales constan de entre tres mil y cinco mil versos —y ninguno supera los siete mil—, pero no es única en comparación con otros poemas sobre hazañas heroicas compuestos en otras culturas. En el suroeste de la India, todavía hay intérpretes especializados que ejecutan representaciones orales de uno de estos poemas, la *Epopeya de Siri*, en lengua tulu: su extensión es prácticamente la misma que la de la *Ilíada* y sus protagonistas son mujeres.

En Asia central sobreviven varios poemas heroicos que en algunas de sus versiones alcanzan o superan el medio millón de versos. La *Ilíada* se distingue por otras razones, entre las que destacan la concentración de la trama y la compresión temporal de la acción.

Comenzaré examinando estas características a través de los primeros seiscientos once versos, que conforman lo que las ediciones actuales definen como el primer libro de la *Ilíada*, identificado con la letra griega alfa y al que siguen otros veintitrés libros o cantos, uno por cada letra del alfabeto griego, de alfa a omega. El origen de esta división ha sido motivo de disputa. En la década del 520 a. C., grupos de rapsodas empezaron a interpretar el poema en Atenas y, según algunos, es posible que la división en veinticuatro partes tuviera como fin facilitar la recitación en secuencia, relevándose unos a otros al término de cada sección. No resulta problemático que la denominación

«Ilias» para el poema no se mencione hasta el historiador Heródoto, que escribió hacia el 450-425 a. C.: las pruebas anteriores que se han conservado son demasiado escasas como para que este silencio sea significativo. Sí es revelador que ni él ni otros autores de los siglos V y IV a. C. den muestras de conocer la división alfabética cuando citan el

poema. Lo más probable es que las particiones fueran introducidas por quienes se dedicaron a estudiar el texto en los siglos III o II a. C.[1] Como cualquier lector moderno, me serviré de los números de los libros cuando remita a determinados versos o episodios: es un recurso cómodo, aunque no formase parte del plan de Homero.

«Canta, oh diosa —comienza Homero—, la cólera de Aquiles, hijo de Peleo.» Homero invoca a una Musa, a una diosa, y repite la invocación en otros pasajes, por regla general cuando la acción está a punto de dar un giro drástico y necesita dar información detallada. El poeta no se encuentra en estado de éxtasis, y sería erróneo deducir que se

siente transportado al pasado que se propone describir.[2] Las Musas, dice en otra parte,

«se hallan presentes» en los acontecimientos presentes y pasados. Por tanto, han sido testigos de lo que ocurrió tiempo ha en Troya y todavía lo recuerdan. La Musa canta, mientras que Homero debió de basarse en rumores o conjeturas humanas. En consecuencia, el poeta cuenta su historia con fluidez en tiempo pasado, narrando lo que antaño ocurrió tanto en el cielo como en la tierra: Aquiles «habló y arrojó al suelo el cetro tachonado con clavos de oro», o, en el Olimpo, «la diosa Hera, la de blancos brazos, sonrió y, sonriendo, tomó la copa de la mano de su hijo».

La historia empieza por el directo, sin ninguna introducción relativa a la guerra de Troya ni a lo ocurrido durante los nueve años anteriores. Como arranque, resulta sumamente audaz, de una radicalidad pareja a la del joven Orson Welles cuando decide empezar *Ciudadano Kane* por el final de la historia. Al mencionar la cólera de Aquiles de forma explícita, Homero declara que su tema va a ser una emoción, no solo una secuencia de acciones ni las hazañas de una familia a lo largo de varias generaciones. La cólera, añade, es *oulomene*, palabra que aparece al principio del siguiente verso. Suele traducirse como «maldita», pero ningún dios ni ningún hombre ha lanzado maldición alguna, por lo que yo prefiero traducirla como «deplorable» o incluso «funesta»: la palabra denota una fuerte desaprobación y aparece en una posición donde Homero, durante la recitación, podía enfatizarla.

Estos primeros versos preparan hábilmente el terreno para lo que sigue. La cólera causa

«innumerables males a los aqueos»: entendemos que el sufrimiento y la tragedia ocuparán un lugar destacado en lo que vendrá a continuación. La ira «precipitó a muchos poderosos héroes al Hades»,

el inframundo, e «hizo de ellos pasto de los perros y de todas las aves». Una muerte sin sepultura era algo atroz para los griegos, sobre todo cuando las aves y los animales devoraban el cadáver: la cólera, pues, tiene consecuencias de un horror extremo. «Y cumplíase el plan de Zeus»: cabe señalar que Homero emplea aquí el tiempo imperfecto, queriendo decir que «estaba/continuaba cumpliéndose». Por el momento, el plan de Zeus no está definido. Irá perfilándose conforme avanza la acción, pero desde el principio aparece ligado a innumerables sufrimientos.

El plan de Zeus, nos informa Homero, empezó cuando «entablaron disputa el hijo de Atreo, rey de los hombres [Agamenón], y el noble Aquiles». ¿Cuál de los dioses, se pregunta entonces Homero, «promovió entre ambos la contienda»? Él mismo responde:

«el hijo de Zeus y Leto». Tras seguir leyendo, la mayoría otorgaríamos un mayor peso a la prepotencia de Agamenón en el origen de la disputa, pero Homero se remonta más atrás, a la furia del dios Apolo: ese fue el desencadenante de los acontecimientos que desembocaron en un debate en el campamento griego y, por consiguiente, en la disputa

propiamente dicha. La respuesta de Homero a esta primera pregunta presupone que detrás de los hechos que ocurren en la tierra se encuentra la intervención divina: este será un rasgo distintivo a lo largo de todo el poema.

En estos versos iniciales, Homero ha condensado múltiples elementos con una habilidad portentosa. A diferencia de Virgilio o incluso de Milton, que emplean decenas de versos antes de entrar de lleno en materia, Homero solo necesita nueve para sentar el tono y la dimensión divina de lo que va a ocurrir. A continuación, nos relata en tiempo pasado lo que ya ha sucedido. Los seiscientos versos siguientes, el resto del primer libro, se sirven del contraste entre los tiempos de pasado y de presente y ponen en juego ingeniosos cambios de ritmo y lugar. Se manifiesta también en ellos una excepcional destreza compositiva, de modo que me detendré a examinarlos antes de considerar qué recursos emplea Homero para lograrlo.

El anciano Crises ha acudido al campamento griego en las inmediaciones de Troya para ofrecer un rescate por su hija Criseida, una muchacha a la que el rey Agamenón tiene como esclava y concubina tras haberla recibido en calidad de botín cuando él y los griegos capturaron su ciudad. Crises es un sacerdote de Apolo y ha hablado con deferencia, pero Agamenón ha rechazado sus súplicas de

malos modos. Crises parte atemorizado y «se fue en silencio por la orilla del estruendoso mar», un verso soberbio cuyas palabras finales, *polufloísboio thalasses*, son un eco del ruido de las olas. El mar, indiferente al trance de Crises, sigue retumbando en contraste con su silencio y acentúa su soledad.[3] Los padres ancianos son en la *Ilíada* un motivo constante de *pathos*.

A orillas del mar, Crises le reza a Apolo y le pide que con sus flechas haga pagar a los dánaos (o griegos) por sus lágrimas. En respuesta, Apolo desciende «como la noche», imagen aterradora para un dios normalmente vinculado a la luz, y con sus dardos invisibles desencadena una peste en el campamento griego. Primero enferman las mulas y los «ágiles perros», y luego los humanos. Homero desconocía qué eran las infecciones o la transmisión vírica: para él, cada víctima caía tocada por una de las invisibles flechas de Apolo. «Las piras de los muertos ardían de continuo», concluye. He aquí un buen ejemplo de su don para decir mucho con muy poco.

Como a menudo ocurre en el poema, Apolo actúa al margen de los demás dioses. Al décimo día, el ejército griego se reúne en asamblea para discutir por qué el dios está tan enojado y cuál es el mejor modo de apaciguarlo. Aquiles ha convocado la reunión, pero, una vez más, es una divinidad la que ha guiado sus acciones: la idea es de Hera, «que se inquietaba por los dánaos porque los veía morir».[4] A sugerencia de Aquiles, toma la palabra el profeta Calcante, un augur que, gracias a Apolo, conoce «lo que es, lo que será y lo que era antes»: también él debe su función y su talento a un dios.[5] Con cauteloso tacto, Calcante hace prometer a Aquiles que lo protegerá, y solo entonces señala la negativa de Agamenón a Crises, el sacerdote de Apolo, como motivo de la furia del dios. Empieza entonces una tumultuosa discusión entre Agamenón y Aquiles, que alternan parlamentos cada vez más largos: la discusión sube de tono de manera brillante, a un insulto le sucede otro. Hay para ello algunas razones de fondo.

Cuando Agamenón acepta al fin que debe renunciar a su trofeo, Criseida, insiste en recibir de inmediato otro para compensar. Aquiles observa que no hay botín en reserva y que deberá esperar a que otra ciudad sea capturada, a lo que Agamenón anuncia airadamente que se quedará con el botín de otro. Ese otro acaba siendo Aquiles, que se ve obligado a entregarle a la hermosa Briseida, noble de nacimiento pero esclava desde que la ciudad de su familia fuera tomada por los griegos. Homero nos hace saber que, cuando una ciudad cae, tiene lugar un reparto, un *dasmós*. Agamenón no toma ni reparte premios a

su antojo: Aquiles y luego Néstor refieren que los «hijos de los aqueos» repartieron los trofeos «equitativamente entre ellos» y «reservaron» a Criseida para el hijo de Atreo. Al amenazar con desposeer a Aquiles de su premio, Agamenón no está revocando lo que él mismo ha otorgado. Está anulando una decisión que otros han adoptado de manera pública.[6]

Este es un punto importante en lo que se refiere a la autoridad real. En ocasiones se ha interpretado que los reyes homéricos son una especie de caudillos cuya preeminencia está ligada a la redistribución de bienes muy preciados entre sus seguidores.[7] En la guerra de Troya, Agamenón no encarna esta clase de líder. No siempre puede entregar el botín a quien desee. Si los soldados, los hijos de los aqueos, han luchado para obtenerlo, son ellos quienes lo distribuyen. Y lo hacen con la debida deferencia hacia sus superiores, los grandes campeones de la hueste y el rey que destaca entre todos, pero las decisiones son suyas.

Desde el principio, los parlamentos de la *Ilíada* hacen hincapié en la realeza de Agamenón, pero hay una diferencia entre su gobierno sobre su reino natal de Argos y sus relaciones con el ejército griego que con él se ha aliado para la librar guerra de Troya: el reparto del botín es algo sobre lo que el ejército, en cuanto comunidad, tiene control. Agamenón tampoco tiene el monopolio de la fuerza física: otros lo tienen también, en especial Aquiles. Como declara el anciano Néstor, Aquiles es el guerrero más fuerte (*karterós*) e hijo de una diosa, pero Agamenón es el más poderoso (*férteros*), pues gobierna sobre más personas. He aquí un punto crucial: la disputa no es política en el sentido de si debe haber reyes o no. Su origen se halla en un conflicto que se da con frecuencia al acometer una empresa conjunta: como ocurre con los capitanes de muchos equipos, el rey que gobierna sobre más hombres no es el mejor entre ellos.

Enfurecido al ver su trofeo en peligro, Aquiles empieza a desenvainar la espada para matar a Agamenón, pero de nuevo intervienen las divinidades. Hera envía a Atenea para que lo disuada, «pues amaba de corazón a entrambos»; se dice también que Hera vela por los griegos, pero una vez más Homero no explica por qué.[8] Atenea, visible solo para Aquiles, le dice que si desiste y se retira del campo de batalla, algún día recibirá por triplicado el regalo que estos insultos le han costado. Aquiles accede porque

«proceder así es lo mejor», pero no ceja en la disputa. Tras las garantías de Atenea, añade a sus insultos el solemne juramento de que, a partir de ese instante, se retira de la guerra.

Las apariciones de un dios o una diosa son otro de los rasgos distintivos del poema. En la Antigüedad, la mayoría de sus oyentes vivían con la sensación de la presencia de los dioses, pero, a diferencia de los héroes homéricos, no trataban con ellos cara a cara.9El

anciano héroe Néstor no se ha percatado de la presencia de Atenea, por lo que trata de calmar a ambas partes evocando el recuerdo de grandes guerreros, «mejores hombres incluso que vosotros», a los que en otros tiempos había acompañado y aconsejado. Le dice entonces a Agamenón:

Aun siendo noble, no le quites la muchacha a este hombre,

sino déjasela, puesto que los hijos de los aqueos se la dieron a él primero como premio.

Y a Aquiles:

Ni tú quieras altercar con un rey, hijo de Peleo,

frente a frente, pues nunca un rey con cetro, a quien Zeus diera gloria,

ha recibido honores iguales a los de los demás.

Agamenón reconoce que el de Néstor es un sabio consejo, pero él y Aquiles siguen enzarzados.10

Agamenón ha tenido que ceder en algo: ha renunciado a Criseida y ha permitido que vuelva con su padre. El rey cita a Apolo como la razón por la que la ha devuelto, no las palabras de Aquiles, cuya ira tiene que ver con algo distinto: la amenaza de perder a Briseida. Aquiles regresa a sus tiendas, pero Agamenón, tras aparejar un barco para devolver a Criseida a su patria, envía a dos heraldos para que confisquen el trofeo de Aquiles. Estos aceptan su misión a regañadientes, pero cuando se presentan ante el Pelida este se muestra cortés y deja que se la lleven: Briseida, aunque sigue siendo una

esclava, se va con ellos «de mala gana».11Homero no explica esta renuncia: el trasfondo de lo que narra no siempre se explicita.

Lamentando su pérdida, Aquiles llora a orillas del mar y extiende las manos en oración hacia su madre, la diosa Tetis, que reside bajo las olas. Su plegaria recalca que la deidad lo ha traído al mundo para que viva poco tiempo: es la primera vez que se menciona este hecho tan importante.12Es posible que Homero supusiera que sus oyentes ya lo conocían a través de otras historias, pero la colocación de este

elemento en la plegaria de Aquiles, y no en el cuerpo del relato, es un gesto magistral: el poeta deja que aflore allá donde es relevante, en lugar de insertar una explicación que habría ralentizado la acción. Tetis emerge del mar «como la niebla», bella comparación, y, en respuesta a su pregunta, Aquiles resume en apenas treinta versos lo que ha sucedido, a pesar de que, como él mismo dice, «¿para qué debería referirte estas cosas a ti, que todo lo sabes?».[13]

El héroe le pide entonces que lo proteja, «si puedes», y que acuda a suplicarle a Zeus en el cielo, recordándole lo que ella hizo una vez para salvarlo. Tres de los dioses olímpicos habían atado a Zeus, pero Tetis invocó a un monstruo centímano del inframundo para que se sentara junto al hijo de Crono, y, al verlo, las deidades renunciaron asustadas a su plan. Aquiles conoce la hazaña porque, según dice, en varias ocasiones ha oído a su madre gloriarse de ella en casa de su padre, Peleo. Aquiles le pide que se lo recuerde a Zeus y que abrace sus rodillas en acto de súplica, con la esperanza de que asista a los troyanos y los griegos mueran acorralados junto a las naves.

Para que todos ellos disfruten de su rey,

y el Atrida Agamenón, señor de amplios dominios, repare

en lo destructivo de su locura al no honrar al mejor de los aqueos.

Cabe destacar que este deseo se expresa por primera vez por boca del propio Aquiles, no de Tetis.[14] Esto será crucial para la trama.

Tetis responde que tendrá que esperar doce días para visitar el Olimpo, ya que Zeus y los demás dioses están lejos, celebrando un banquete con los «intachables etíopes». Se trata de un pueblo cuyos habitantes tienen el rostro quemado, es decir, son de piel oscura, pero no debe confundírselos con los etíopes actuales: la *Odisea* los divide entre los confines oriental y occidental del mundo.[15] Al ser un pueblo intachable, pueden agasajar a los dioses con un banquete cara a cara: para Homero, sin duda, la vida de las gentes oscuras importa.

Mientras tanto, una delegación griega se ha llevado a Criseida en barco para devolvérsela a su padre, el sacerdote Crises. Odiseo, el cabecilla del grupo, ha acompañado «a la doncella al altar» de Apolo y «la ha dejado en los brazos de su amado padre», quien ha recibido «con alegría a su hija amada». De nuevo, Homero no dice nada y lo dice todo: que ambos se profesaban amor mutuamente.[16] Según lo acordado, Crises le reza a Apolo, que pone fin a la peste mientras los griegos queman sacrificios, ofrendan libaciones de vino y cantan

himnos en su honor. A continuación, la partida regresa a bordo de su oscura nave. En el campamento,

velaba su cólera junto a los veloces barcos

el noble hijo de Peleo, Aquiles de pies ligeros,

y no acudía ni a la asamblea, donde los varones cobran gloria,

ni tampoco a la batalla, sino que consumía su amado corazón

permaneciendo ahí quieto, aunque echase de menos el griterío y el combate.

Las acciones terrenas de este libro terminan con estos dramáticos versos sobre la cólera y el anhelo de Aquiles,[17] que permanecerá alejado del campo de batalla durante los dieciocho libros siguientes.

Al cabo de doce días, al amanecer, Tetis sube desde el mar al monte Olimpo. Zeus está sentado aparte de los demás dioses en la cumbre más alta. La diosa se sienta ante él y, tal como Aquiles le ha pedido, le implora como si fuera una abyecta suplicante, poniéndole una mano en las rodillas y la otra en la barbilla. Entre los griegos, esta era la postura que adoptaban los suplicantes mortales: aferrándose a Zeus, Tetis le ruega que la ayude, «si alguna vez yo te ayudé entre los inmortales con palabras o hechos».[18] No da más detalles, a pesar de que Aquiles la ha instado a hacerlo. Lejos de ser incoherente, Homero se muestra formidablemente sutil, como bien notaría Aristóteles, lector atento del poema, muchos siglos más tarde. Al hombre «magnánimo», afirma en una de sus obras sobre ética, le gusta recordar el bien que hace, pero no el que recibe, puesto que quien recibe es inferior a quien da: habla «del primero con agrado y del último con desagrado. Por eso, Tetis no menciona a Zeus los servicios que ella le ha hecho».[19] Otra prueba de que Homero, a través de hábiles variaciones y omisiones, sabe insinuar mucho más de lo que dice.

Zeus es muy superior a Tetis y no desea que le recuerden con detalle un instante en el que no lo era. La diosa se abstiene de hacerlo y en lugar de ello alude de forma general a

los favores que le haya podido proporcionar en el pasado, dando a entender que deberían ser correspondidos. Homero proyecta aquí sobre las divinidades un patrón que los mortales utilizan cuando se dirigen a los dioses: si alguna vez hicimos esto o aquello por vosotros, hacedlo ahora por nosotros. Tetis incluso intenta influir en Zeus

recordándole que Aquiles está destinado a ser «el de más breve vida entre los hombres».[20]

Su petición es brutalmente precisa: Zeus debe honrarlo e insuflar fuerzas a los troyanos hasta que los griegos, viéndose en apuros, lo colmen de honores a fin de persuadirlo para que se reincorpore a la batalla. Zeus «aguardó largo rato en silencio», por lo que Tetis reitera su petición. Este es un instante capital en la trama. Catorce libros más tarde, Homero en persona calificará la plegaria de Tetis de *exaísios*, o inmoderada, lo que nos da una idea de lo que en el poema se considera bien o mal.[21]

Al repetir su petición, Tetis le dice irónicamente a Zeus que se niegue, si así lo desea,

«para que sepa cuán despreciada [*atimotate*] soy entre todos los dioses». La del honor es su última baza. Zeus asiente con un gesto de sus oscuras cejas «y los divinos cabellos ondearon en la inmortal cabeza del rey y el Olimpo retumbó con una honda sacudida».[22]Aunque le supliquen como a un aristócrata, Zeus es un dios capaz de desencadenar tormentas y terremotos con un simple gesto de su frente. Me imagino a Homero regodeándose en la interpretación de estos soberbios versos, haciendo justicia a la majestuosidad de su dicción y a su importancia para la trama. Lo que Zeus no revela es que su promesa tendrá fatales consecuencias, consecuencias que a buen seguro Homero ya tenía en mente.

Los dioses se despiden, Tetis se precipita al mar y Zeus se dirige a su palacio en el Olimpo, donde los demás dioses se ponen en pie en señal de deferencia hacia su padre.

Sin embargo, tal como Zeus temía, se inicia una disputa entre él y su esposa, Hera. Ella sospecha, con razón, que Zeus ha accedido en privado a una petición de la divina madre de Aquiles y que el gesto de su cabeza indica que honrará a su hijo y hará morir a muchos de los griegos junto a sus naves: su preocupación por los griegos ya ha quedado expuesta en dos ocasiones en la narración. Zeus le ordena que se calle y le obedezca, o de lo contrario volverá sus «invictas manos» contra ella.

Hera se sienta atemorizada y la turbación se adueña también del resto de los olímpicos.

Su hijo Hefesto, el dios de la artesanía, intenta calmarla. Empieza diciéndole que sería intolerable que ella y Zeus se pelearan a cuenta

de unos simples mortales. Hefesto afirma que no quiere verla apaleada y le recuerda una vez en que intentó protegerla pero Zeus lo expulsó del Olimpo. En la Tierra, Agamenón acaba de comparar desfavorablemente en público el aspecto y las habilidades de su esposa ausente,

Clitemnestra, con los de su esclava y concubina Criseida.[23] En el cielo, Zeus amenaza a su esposa con tratarla con una violencia que ya ha empleado con ella en el pasado. Así en la tierra como en el cielo, los primeros maridos del poema no son muy sensibles que digamos a los sentimientos ni a la persona de sus esposas.

Hera le sonríe a su hijo, seguramente por sus intentos pasados y presentes de mediar en su favor, tras lo cual Hefesto, a pesar de su cojera, se afana a hacer de mayordomo con los dioses, sirviéndoles de izquierda a derecha y suscitando en ellos una risa irreprimible. Durante el resto del día, disfrutan del banquete, ocasión que siempre funge de aglutinador social, mientras Apolo toca su cítara y las Musas cantan antífonas con sus deliciosas voces. Finalmente,

cuando la fúlgida luz del sol se hubo puesto,

se fueron cada cual a recogerse a sus casas,

construidas por el famoso dios Hefesto, cojo de ambas piernas,

y Zeus, señor del rayo, se fue a su lecho,

donde solía descansar cuando le llegaba el dulce sueño.

Allí subió y se durmió, y a su lado Hera, la del áureo trono.

La disputa de los cielos se ha calmado, pero la que tiene lugar en la tierra aún dista de estar apaciguada.

Capítulo 2

Hacer cosas con palabras

Este extraordinario inicio abunda en implicaciones para lo que seguirá y nos permite hacernos una idea del arte y la complejidad con que componía Homero. Detalles como el de la partida a regañadientes de Briseida o el de las alusiones de Tetis a favores pasados no son obra de un poeta que se deja llevar por las fórmulas estereotipadas de la tradición, si bien es cierto que suele aludir a determinados personajes y situaciones mediante frases o adjetivos recurrentes: «Aquiles de pies

ligeros», «Hera de blancos brazos » o el «mar oscuro como el vino». Esta mezcla de frases recurrentes con aportaciones artísticas propias nos ofrece una valiosa pista sobre su modo de componer.

De ello se desprende información importante sobre el poeta y sus oyentes.

Evidentemente, Homero sabía que se dirigía a un público ya familiarizado a grandes rasgos con la historia de Troya y sus héroes: presenta a Agamenón llamándolo tan solo

«Atrida» o «hijo de Atreo», y la primera vez que nombra a Patroclo, el amado compañero de Aquiles, se refiere a él como «Menetíada» (hijo de Menecio).[1] Hasta el momento, la narración ni siquiera ha mencionado a Troya ni a los troyanos: su presencia se da por sentada. Sí se ha aludido a ellos en los parlamentos. No menos del 60 % de este primer libro se presenta en forma de discurso directo, lo cual es un porcentaje considerable. El sacerdote Crises, cinco héroes griegos y cinco divinidades han tomado la palabra, y si Criseida y Briseida permanecen en silencio no es porque Homero menosprecie a las mujeres, sino porque son jóvenes esclavas sin voz ni voto en nada de lo que ocurre. El curso de la acción se dilataría si hablaran sin poder influir en ella. En cambio, tres diosas han pronunciado sendos discursos, porque sus palabras sí pueden moldear, y de hecho moldean, la trama.

¿Por qué este inicio posee tanta vitalidad y una viveza tan exquisitamente controlada?

Las principales razones son la fluidez del metro y el lenguaje poético, dos factores que exigen un buen conocimiento del griego homérico. Otros elementos son accesibles incluso en traducción. Uno de ellos es la emoción que desprenden muchos de los oradores, manifestada en su miedo o su ira, su angustia o su cólera, tal como indica la narración. También ha habido referencias explícitas a las lágrimas. El llanto no es una reacción vergonzosa ni poco varonil: cuando Aquiles pierde a la encantadora Briseida, su estatus heroico no se resiente por el hecho de sentarse junto al mar oscuro como el vino y derramar lágrimas.[2]

Otra razón es que los discursos revelan de forma implícita el carácter de quienes los pronuncian, ya sea la altanera desconsideración de Agamenón, que provoca la llegada de la peste y luego la disputa, o el explosivo temperamento de Aquiles, que se enfurece violentamente, o el de Néstor, que rememora el pasado con la habitual prolijidad de los ancianos. Los oradores también se caracterizan unos a otros utilizando

la palabra *siempre* para ampliar nuestra imagen de ellos más allá del momento presente. La lucha y las batallas, dice Agamenón, «siempre» son caras a Aquiles. Hera, dice Zeus, «siempre»

está pensando en lo que él planea a escondidas, y Zeus, dice Hera, «siempre» se complace en tomar decisiones secretas a sus espaldas.3Mediante estos comentarios, los vamos conociendo mejor.

En este primer libro no encontramos largos símiles, aunque serán rasgos distintivos de los libros siguientes. Hay, sin embargo, un brillante uso de las palabras en acción.

Homero narra los acontecimientos en tiempo pasado, pero hace que sus oradores hablen en presente, una variación que imprime vida a los parlamentos y logra que el mundo del poema, aunque remoto, cobre inmediatez para sus oyentes. Además, cuando hablan en presente, los oradores aluden al pasado («si alguna vez») y al futuro («algún día»), lo cual amplía la escala temporal del poema.

Las palabras, cuando se articulan, anuncian lo que sucederá, como demuestra uno de los intercambios entre Aquiles y Atenea. «Te voy a decir algo —dice Aquiles—, y creo que se cumplirá» (que Agamenón «pronto perderá la vida por sus insolencias»). Atenea le responde: «Lo que voy a decir seguro se cumplirá» (que algún día Aquiles recibirá gloriosos regalos en compensación por el insulto recibido). Atenea no determina el futuro con sus palabras, pero, por el hecho de ser una deidad, lo predice con absoluta certeza. A diferencia de Aquiles, ella no «piensa», sino que sabe, y por eso el Pelida se dirige acto seguido a Agamenón en términos acordes con lo que le ha dicho la diosa.4«Injúrialo de palabra, porque lo que voy a decir seguro se cumplirá», ha dicho Atenea, y por eso Aquiles insulta a Agamenón con renovada vehemencia, empleando una serie de adjetivos compuestos que no se repiten en ningún otro punto del poema.

Sabedor de lo que ha de ocurrir, también lanza amenazas que dejan a la vista sus intenciones.5

El mero hecho de proferirlos hace que los insultos y las amenazas se vuelvan realidad.

Las palabras también sirven para prestar juramentos: el acto de pronunciarlas las hace vinculantes, no se requiere nada más. Aquiles toma un cetro tachonado de clavos de oro y jura por él: esto añade solemnidad a su juramento, pero lo que hace que el juramento exista son las palabras que pronuncia. Lo mismo ocurre con los himnos y las

plegarias.

Al ser proferidas, las palabras del anciano Crises se constituyen en oraciones, al igual que las palabras de los delegados griegos o las de las Musas, que se convierten en

himnos al ser cantadas. Las palabras también dan lugar a promesas, como las de Zeus a Tetis cuando le dice que debe irse, pero «yo me ocuparé de que esto se cumpla». Luego añade que asentirá con la cabeza, el signo más grande, y que «mi [palabra] no es revocable, engañosa ni incumplida, sea lo que sea a lo que asienta con la cabeza». Sus palabras son su promesa, y el gesto de su cabeza las confirma.[6]

El primer libro de la *Ilíada* rebosa de ejemplos de cómo hacer cosas con palabras, hasta extremos que hasta ahora no han sido advertidos. El tema ha sido muy estudiado por la filosofía moderna, pero nunca se ha recurrido a la *Ilíada* para ilustrarlo. Al inicio del libro, Homero despliega un amplio repertorio de lo que conocemos como actos de habla, lo que le imprime una vivacidad y un ritmo excepcionales. El poeta presta atención asimismo a cómo se reciben las palabras y detalla los efectos que tienen en sus receptores. Lo que se hace con las palabras añade fuerza a su contrario: el silencio. El viejo Crises guarda silencio mientras camina junto al mar, lo mismo que los heraldos cuando acuden de mala gana ante Aquiles para reclamarle a Briseida. Y también tenemos el silencio supremo de Zeus cuando reflexiona sobre lo que implica la petición de Tetis.

La cualidad reveladora tanto del discurso como del silencio no es el único contraste que despliega este libro. A lo largo de todo el canto, nos encontramos con brillantes cambios de ritmo. Homero utiliza discursos de breve duración para presentar la razón de fondo que conduce a la disputa. Los parlamentos van haciéndose más extensos y colisionan unos con otros a medida que aumenta la tensión. El anciano Néstor ralentiza entonces el ritmo con quince versos en los que recuerda a «hombres mejores que vosotros», los héroes del pasado que combatieron a los centauros y con quienes «nunca lucharía ninguno de los mortales que hoy pueblan la tierra».[7] Su discurso aspira a zanjar la controversia, pero no lo consigue, con lo que el aluvión de insultos se reanuda y la trama vuelve a cobrar ritmo.

Los discursos van precedidos de movimiento, ya que cada orador ocupa un lugar y solo entonces empieza a hablar. Todo el libro está lleno de escenas de este tipo, pero a veces las acciones que las acompañan se suceden formando una secuencia prolongada.

Agamenón manda aparejar un barco; escoge a veinte remeros; sube animales a bordo para sacrificarlos a Apolo; busca a la bella Criseida y la sube también a bordo; el ingenioso Odiseo se embarca como jefe. Mientras la partida navega por las «húmedas sendas», Agamenón ordena a los griegos del campamento que se purifiquen; estos se lavan las impurezas en el mar y, junto a la orilla, sacrifican toros y cabras en honor a Apolo: «el aroma subió al cielo enroscándose alrededor el humo». En solo diez versos, Homero narra múltiples acontecimientos que tienen lugar en dos escenarios distintos, pero el ritmo nunca suena apresurado. El metro de su verso se mueve con suavidad y

ligereza, con la ayuda de los adjetivos que una y otra vez aparecen unidos a determinados nombres y personas: «Briseida de hermosas mejillas», «el ingenioso Odiseo», «las húmedas sendas», «el mar estéril». Como tantas otras veces, merece la pena visualizar estas descripciones, aun cuando sus oyentes no pudieran detenerse a reflexionar sobre ellas de la misma manera. En el tiempo que se tarda en recitar estos diez versos, ni siquiera una película podría mostrar tantas cosas mediante una secuencia de planos. Las palabras de Homero valen más, y corren más, que ninguna imagen.

Después de eso, las acciones se suceden a un ritmo más estable. Veinte versos, nueve de ellos pronunciados por Aquiles, presentan la visita indeseada de los heraldos para llevarse a Briseida. Treinta versos, a cargo otra vez de Aquiles, resumen lo ocurrido en respuesta a Tetis, seguidos por doce días de espera mientras los dioses celebran el festín con los etíopes. Mientras tanto, la nave que transporta a Criseida arriba al fondeadero y se detallan uno a uno los detalles del amarre. Se ofrecen plegarias y sacrificios a Apolo, y también aquí se relata cada pormenor: primero, el asado de la carne; luego, las libaciones de vino; después, los cánticos para apaciguar al dios. Cae la noche, pero cuando la aurora de rosados dedos reaparece, el barco regresa al campamento griego y Homero se detiene en los detalles de su ondeante vela y, de nuevo, en las labores del amarre.

En su sagaz ensayo sobre la *Ilíada*, el poeta Matthew Arnold destacó la rapidez como una de sus cualidades esenciales.[8]Sin embargo, la obra también tiene secuencias de acción más reposadas que ocupan varios versos, sobre todo las que tienen que ver con rituales o situaciones recurrentes, como las escenas de las comidas y su preparación.

Estos episodios más lentos no son un recurso con el que Homero trataba de ganar tiempo para hacer memoria o descansar mientras actuaba, pues sabemos que era capaz de hilvanar cientos de versos sin recurrir a este expediente. Más bien están ahí para sus oyentes, para

que puedan seguir el ritmo de la interpretación.[9] Después de unos doscientos cuarenta versos de narración maravillosamente condensada y discurso rápido, deben entenderse como cambios de ritmo muy bien calculados. Se suceden a lo largo de todo el poema y revisten interés a efectos de responder a la pregunta de cómo componía nuestro autor.

Lo mismo puede decirse del uso que Homero hace del espacio. La mayor parte de la acción terrena transcurre en el campamento de los griegos, mientras que las interacciones entre las deidades tienen lugar en el monte Olimpo. En el resto del poema, los combates tienen lugar en una pequeña porción de terreno situada entre el campamento de los griegos, cuyos barcos son de madera, el río Escamandro, que divide la llanura de la batalla, y la ciudad de Troya, cuyas torres y altas murallas son de piedra maciza. La mayor parte de la acción no gira en torno al asedio de Troya. El principal asalto a un emplazamiento fortificado lo llevan a cabo los troyanos contra el muro que los griegos han levantado alrededor de sus naves y que cederá al final del libro 12. El resto del tiempo, la batalla se libra en campo abierto. Gracias a una lectura atenta se ha demostrado que, cuando Homero habla de la derecha y la izquierda del campo de batalla, lo hace sistemáticamente como si se encontrara en el centro del campamento griego mirando hacia la llanura troyana.[10] Se diría que dispone de un escenario mental preciso para la acción, lo que una vez más tiene implicaciones acerca de su técnica compositiva. Hay escenas de debate, oración y lamento que se desarrollan dentro de Troya, así como dos breves visitas a los bosques del monte Ida, pero aparte de eso los dioses son los únicos que se desplazan de vez en cuando a otros escenarios.

A pesar de esta concentración espacial, la *Ilíada* abarca mucho más, ya que Homero evoca constantemente un mundo griego más vasto. Cuando alude al culto religioso, nombra santuarios muy alejados de Troya, sobre todo en las oraciones de sus protagonistas. Cuando presenta a personajes menores dentro o fuera del campo de batalla, los ilumina con detalles referentes a su familia y su patria, ampliando así la geografía del poema. Nunca se refiere a los helenos, a quienes nosotros, adaptando el nombre que recibían en latín, *graeci*, llamamos «griegos». Él solo habla de argivos, dánaos o aqueos, nombres que tienen una larga prehistoria. De vez en cuando se refiere a los «panaqueos», pero solo para designar a la totalidad del ejército aqueo, no a todos los aqueos, sean de donde sean.[11] En dos de los libros del poema menciona la «Hélade» (*Hellás*), el nombre con el que los griegos se refieren a su país, pero

para él la Hélade no es más que una pequeña parte de Tesalia colindante con la patria de Aquiles.[12] Como todos los comentaristas modernos, vengo refiriéndome en este libro al «campamento griego» y a «los griegos», apartándome de la formulación que usaba Homero. No se trata de un uso anacrónico, ya que también el poeta Hesíodo, casi contemporáneo de Homero, se refiere al gran ejército que los aqueos reunieron en la «sagrada Hélade»

para ir contra Troya, utilizando «Hélade» en un sentido más amplio: lo que nosotros llamaríamos «Grecia».[13]

La variedad de lugares de culto que aparecen en el poema se ejemplifica en un momento vital: cuando Aquiles envía a Patroclo a luchar en el libro 16. El héroe reza solemnemente a «Zeus, señor de Dodona», en el noroeste de Grecia, donde se encuentra el famoso oráculo de Epiro, cerca de la actual Ioánina.[14] «Pelásgico, que habitas lejos —

continúa Aquiles—, reinas en Dodona con sus duros inviernos, donde moran los selos, tus intérpretes, que no se lavan los pies y duermen en el suelo.» Esta precisa invocación de Zeus en la lejana Dodona no es ninguna fantasía, aunque sus detalles desconcertaron a los antiguos tanto como siguen desconcertándonos a nosotros.

Cuando los dioses van y vienen volando desde Troya, sus viajes también ensanchan los horizontes del poema. En el libro 14, cuando Hera vuela hacia el monte Ida, en la Tróade, Homero dice que pasa por la encantadora Ematia, la llanura al norte del monte Olimpo que más tarde se convertiría en el reino griego de Macedonia.[15] En el libro 21, describe el duelo de Aquiles con un guerrero de Peonia (región no griega) y nombra dos importantes ríos situados en la zona, que linda con Ematia al noreste.[16] En el libro 15, se refiere de forma similar a la isla de Citera, frente a la costa sur del Peloponeso, el extremo meridional de Grecia. En el libro 9, Homero pone en boca de Agamenón siete asentamientos en esa zona de la costa, todos localizables en torno al golfo de Mesenia, entre ellos Cardámila, aún famosa en la península de Mani.[17] La intención del rey es ofrecérselos a Aquiles.

En el primer libro del poema, la toponimia es mucho más limitada. Los dioses se encuentran en el monte Olimpo, donde debaten, discuten, comen y duermen. Homero no sintió la necesidad de especificar que el Olimpo estaba ubicado en lo que para nosotros es el norte de Grecia. El lugar era conocido como sede de los dioses desde mucho antes de su época, pero es posible no lo hubiera visto, pues en

la *Odisea* dice que sus cumbres no están cubiertas de nieve.[18] Los principales héroes también están vinculados a lugares concretos: Agamenón a Argos, Aquiles a Tesalia, el viejo Néstor a Pilos, pero también estas ubicaciones tenían ya arraigo en la tradición. No son invenciones de Homero. En sus dos oraciones a Apolo, el anciano Crises se refiere a Ténedos, la divina Cila y Crisa, las cuales tenían todas una especial vinculación con el dios.[19] Son los primeros ejemplos que encontramos en la *Ilíada* de un horizonte más amplio evocado a través del culto religioso, aunque a menudo los lectores no son conscientes de la exactitud de estas referencias.

Ténedos es una isla situada frente a la costa de la Tróade, en el noreste de Turquía. Cila no vuelve a aparecer en todo el poema, pero seguramente se encontraba también en la Tróade o en sus inmediaciones, acaso en su costa meridional, donde la situaron autores griegos posteriores.[20] Homero podría haber sabido por poetas anteriores que estos dos lugares no distaban mucho de Troya, pero su presentación del tercero, Crisa, es más concreta. Cuando Crises es rechazado por Agamenón, regresa caminando por la orilla del mar. Cabe deducir que vuelve a Crisa, y para ello se dirige hacia el sur de Troya por la costa del Egeo, el mar cuyas olas retumban a su lado.[21] Por el camino, debió de pasar frente a la isla de Ténedos, justo a su derecha, para finalmente, en Crisa, llegar al santuario de Apolo del que era sacerdote.

De la ciudad de Crisa derivan su nombre y el de su hija Criseida. Es muy probable que ambos personajes sean invenciones de Homero: ¿podría ser que se hubiera inventado también la ciudad de Crisa? Fuentes griegas posteriores sitúan una Crisa real al sur de

Ténedos, ya cerca del extremo suroeste de la Tróade, en lo alto de un montículo rocoso junto al mar. En Göztepe se ha localizado un promontorio en el que se han descubierto cerámica y azulejos fechables en torno al 100 a. C., y una inscripción de fecha similar, encontrada en las proximidades, hace referencia a una guarnición apostada en Crisa, un uso muy a propósito para semejante emplazamiento.[22] Si se tratase de la Crisa de los tiempos homéricos, encajaría con el trayecto por la costa del anciano Crises, así como con el viaje de regreso de su hija desde el campamento griego, a un día en barco. Ese barco había de ser lo bastante grande como para transportar ganado para el sacrificio y a los veinte remeros griegos que, según nos cuenta Homero, lo llevaron hasta la ciudad de Crises y lo amarraron en el «profundo puerto». Justo al norte del promontorio de Crisa se encuentra una bahía que servía de puerto a otro asentamiento cercano. La

«profundidad» del puerto homérico es un embellecimiento poético, pero en cualquier caso la bahía es adecuada para el amarre tal como se describe.

Tras desembarcar, la comitiva conduce a Criseida hasta el altar, evidentemente consagrado a Apolo, y la dejan en los brazos de su querido padre. Hacia el inicio del poema, Crises ha utilizado la advocación «Esminteo» al rezarle a Apolo, nombre al que algunos autores antiguos posteriores atribuirán el significado de 'dios ratón': para ello aducían algunas leyendas, como la de la intervención del dios para poner fin a una plaga de ratones, hecho bastante probable.[23] En el pueblo de Gülpïnar, apenas cinco kilómetros al sureste de la bahía, el comandante T. A. B. Spratt, un sagaz investigador, encontró en 1853 unos fragmentos de mármol de un templo que identificó como el templo de Apolo Esminteo. En otoño de 1866, Richard Pullan llevó a cabo una excavación parcial con el respaldo de la aristocrática Sociedad de los Diletantes de Londres. Desde 1980, los arqueólogos turcos han excavado el templo más a fondo y lo han datado hacia el año 150 a. C.

Su identificación como Esmintio, o templo dedicado a Apolo Esminteo, está respaldada por varias monedas acuñadas en el siglo II a. C. en un asentamiento cercano junto a la bahía: en ellas encontramos imágenes de la estatua de Apolo inscritas con el apelativo

«Esminteo». En las cercanías también han aparecido inscripciones fragmentarias de fecha similar que hacen referencia a la misma advocación.[24] Todavía no se han encontrado pruebas de que existiera ningún templo en época homérica, pero en su oración a Apolo el anciano Crises alude a la construcción de una techumbre para su agradable templo, seguramente en Crisa, donde ejercía como sacerdote. Si dicho templo hubiera sido de madera, o tal vez de paja, habría desaparecido sin dejar rastro.

La moderna crítica iliádica tiende a explicar los nombres de los lugares situados en torno a Troya como invenciones de Homero o como herencia de poemas anteriores; cuando textos posteriores los asignan a lugares concretos, dicha asignación, creen

algunos, es obra de admiradores de la *Ilíada* deseosos de hacer suyos los lugares que en ella se mencionan. Crisa se convirtió en un lugar de especial interés en el panorama cultural y político de los siglos III y II a. C., pero no creo que la vinculación con el poema homérico date de entonces. En el templo de Apolo Esminteo todavía no se han hallado

pruebas de la época de Homero, pero sus alrededores siguen por excavar y ya se han identificado allí objetos arcaicos y prehistóricos. El altar de Crises sobre un promontorio, la bahía situada justo al norte y el templo tal y como lo conocemos en la actualidad se interrelacionan sobre el terreno. No son lugares imaginarios que flotan libremente por los versos de Homero. Él o un informante suyo los vieron y eso le permitió realzar la viveza del poema, lo que los críticos antiguos denominaban *enargueia*.

Suele haber consenso en que no sabemos nada sobre Homero como persona. Si se limitó a heredar material tradicional o incluso, como opinan algunos, poemas más breves que él o sus seguidores fueron ensamblando, entonces es poco probable que los topónimos y puntos de referencia de sus epopeyas sean prueba de sus viajes y observaciones. Crisa y el Esmintio indican lo contrario: que los topónimos pueden decirnos algo sobre el propio Homero.

Capítulo 3

Tras la pista de Homero

Troya y sus torres ocupan el centro de la *Ilíada*. En el segundo milenio a. C., por lo menos seiscientos años antes de cualquiera de las posibles dataciones de la *Ilíada*, gran parte de Asia occidental estaba gobernada por los hititas, cuyos reyes residían en Anatolia central. Algunos de sus textos oficiales han sobrevivido en tablillas de arcilla, en su mayoría rotas, entre las que encontramos fragmentos que mencionan un lugar situado en el oeste de Asia llamado Wilusa. En 1924, el estudioso suizo Emil Forrer propuso que «Wilusa» era el nombre que daban los hititas a la ciudad que los griegos llamaban «[W]ilion», es decir, Troya. La afirmación desató una feroz polémica, pero su propuesta se vio respaldada por un minucioso estudio de otros topónimos conocidos por los textos hititas. Desde 1998, nuevas pruebas de este tipo han demostrado que la teoría de Forrer es correcta.[1] Tanto si hubo una guerra de Troya como si no, Ilión/Troya fue una ciudad real mucho antes de que existiera la *Ilíada*. Un texto hitita también hace referencia a Taruisa en una región similar. El ámbito exacto de estos topónimos sigue siendo objeto de controversia: muchos consideran que Wilusa se refería a Ilión/Troya, mientras que Taruisa, de forma más general, designaba el territorio de los alrededores.[2]

Tampoco en este caso, ni Homero ni sus predecesores inventaron ningún lugar legendario llamado Ilión que los admiradores de su poema ubicaron más tarde en el mundo real. El lugar preexistía al

poema. En la *Ilíada*, queda claro que Homero sitúa Ilión/Troya en el extremo noroccidental de Asia, cerca del mar que él conocía como el Helesponto, o sea, los actuales Dardanelos. Ciertamente, allí existió más tarde una ciudad llamada Ilión que pervivió durante varios siglos. La mayoría de quienes escribieron sobre ella, aunque no todos, supusieron que ocupaba el mismo lugar que la Ilión de la epopeya homérica: a esta Ilión llegó el joven Alejandro Magno antes de ganar su primera batalla en Asia, librada en la Tróade en el año 334 a. C.[3] Desapareció al terminar la Antigüedad, pero, como veremos, estudiosos y visitantes porfiaron por volver a identificar su emplazamiento y defendieron varias candidaturas. En la década de 1870, las excavaciones determinaron que la ciudad de Troya, que con el tiempo había acumulado numerosos estratos, se encontraba bajo un montículo llamado Hisarlik ('fortaleza' en turco) y que la antigua y la nueva Ilión eran una y la misma. En la actualidad, el emplazamiento de Troya es seguro.

Homero no fue el primer griego que compuso versos sobre Troya. Se refiere a ella como

«de bellas torres» y «elevada», y a los troyanos colectivamente como «domadores de caballos», epítetos que no aplica a ninguna otra ciudad o pueblo: su variedad métrica y lo acertado de su contenido demuestran que proceden de poetas anteriores en muchos siglos a su época.[4] Para cuando Homero pudo haberla visitado, la ciudad ya no era más que una capa de ruinas, en gran parte sepultadas.

Los alrededores eran cosa distinta. Muchos siglos después de la Edad Antigua, llegaron a esos territorios visitantes llenos de ilusión convencidos de que Homero los había precedido y de que su descripción de la zona se correspondía con la realidad. En 1718, al término del cargo de su marido como embajador en Estambul, la aventurera lady Mary Wortley Montagu subió a inspeccionar la llanura y la costa troyanas y dejó observaciones muy elocuentes al respecto: «Mientras contemplaba estos célebres campos y ríos —escribió—, admiré la precisa geografía de Homero, al que llevaba en la mano. Casi todos los epítetos que aplica a una montaña o una llanura siguen siendo adecuados».[5]

En 1810, tras cruzar el Helesponto a nado, el joven lord Byron pasó cerca de un mes en la llanura troyana, descrita como un buen lugar para abandonarse a las conjeturas y a cazar becacinas.[6] Los visitantes, deseosos de localizar detalles homéricos exactos, daban por hecho, erróneamente, que ni el terreno ni la costa habían cambiado y que su ubicación preferida para Troya, aún sin excavar, era la correcta. Las

creencias, con demasiada frecuencia, deformaban la realidad. Esto, además, minimizaba las licencias poéticas de Homero. En el libro 7, el poeta nos dice que los griegos construyen un muro defensivo y un foso para defender el campamento y las naves, pero la acción posterior ignora estos obstáculos en algunos momentos. Como ya señalaron los comentaristas antiguos, el muro aparece y desaparece a conveniencia, convertido en una construcción genuinamente poética.7Para muchos lectores y críticos modernos, Homero no solo se inventó el muro, sino la mayoría de los espacios y puntos de referencia, por lo que sus viajes serían irrelevantes a afectos de lo que su obra nos presenta. Como en el caso de Crisa, tampoco estoy de acuerdo con este parecer y creo que los recuerdos de lo que vio son uno de los elementos que explican el uso que hace la *Ilíada* de la geografía y el espacio. El espacio no solo es relevante a efectos de situar la acción, sino también como reflejo del proceso compositivo del autor.

La prueba más contundente de que Homero, en efecto, visitó Troya serían algunos de los detalles, no siempre evidentes, que figuran en pasajes para los cuales resulta muy improbable que se inspirara en poetas anteriores. Uno de estos resulta especialmente pertinente: lo encontramos en el libro 13 de la *Ilíada*, cuando se nos describe al dios Poseidón, quien,

como maravillado por la guerra y los combates, se sentó

en la más alta cima de la boscosa Samotracia,

pues desde allí se divisaba todo el Ida

y se dominaba una clara vista de la ciudad de Príamo [Troya] y las naves aqueas.

Es el propio Homero quien ha elegido esta ubicación para el dios, y lo ha hecho a la medida para un episodio en el que quiere que Poseidón se sitúe en la misma línea de visión que Zeus, que está sentado frente a él en un pico del monte Ida, al sureste de Samotracia.8

En la década de 1830, Alexander Kinglake, antiguo estudiante de Eton, viajó a Troya con el recuerdo de la *Ilíada* todavía fresco en la memoria. En su libro posterior, *Eothen*, recordaba que de niño su madre le había enseñado las lecciones fundamentales de la vida: «a encontrar un hogar en la silla de montar y a amar al viejo Homero y todo cuanto este cantó», aunque fuera en una traducción inglesa.9Con él iba Methley, un domador de caballos de Yorkshire que también se había empapado de homerismo y que se dedicaba a recoger semillas

de plantas junto a las orillas del Escamandro. En un bello pasaje, Kinglake explica que él y su compañero habían supuesto que la alargada isla de Imbros impediría la vista desde Samotracia hacia Troya. Es posible que confundieran el emplazamiento exacto de Troya con otra elevación bien conocida y situada una decena de kilómetros más al sur, pero el error no empaña su descubrimiento, a saber: que la lejana Samotracia se alza, en efecto, por encima de Imbros y que desde ella es posible divisar Troya y el monte Ida, como Homero bien sabía al situar en ella a Poseidón. «Nadie cuya mente no haya quedado reducida a la más deplorable condición lógica —escribió Kinglake más tarde— podría observar esta hermosa congruencia entre la *Ilíada* y el mundo material y, aun así, admitir el supuesto de que el poeta pudo haber conocido los accidentes de la costa puramente de oídas; a partir de entonces, creí; a partir de entonces, supe que Homero había pasado por allí, que aquella imagen de Samotracia descollando sobre la isla más cercana era algo que él y yo compartíamos.»

El argumento de Kinglake puede ampliarse y reforzarse siguiendo los detalles del viaje que Poseidón hace para llegar a Troya, repleto de verbos de movimiento. Poseidón desciende desde las montañas boscosas de Samotracia haciendo temblar los árboles bajo sus pies y, con tan solo cuatro zancadas divinas, llega a Egas, donde posee un reluciente palacio de oro en las profundidades de un lago. Una vez más, a pesar de la perplejidad moderna, la geografía de Homero es exacta. En la Antigüedad existían varios lugares

llamados Egas, y uno de ellos, aunque poco conocido entre los historiadores, estaba situado en la península de Galípoli: Poseidón, deduzco, se dirigió a esa Egas de la costa noroeste de Galípoli, probablemente en la bahía de Suvla, donde las tropas británicas habían de protagonizar un fatídico desembarco en 1915.[10] Justo detrás se encuentra un gran lago salado, sin duda el lago al que Homero envía a Poseidón para que unza a dos de sus corceles en su dorado palacio bajo las aguas. Sus caballos tienen las crines de oro, como es habitual en los caballos de los dioses; Poseidón se envuelve en una túnica dorada y toma un látigo, también de oro. A continuación, el dios conduce su carro tirado por los caballos por encima las olas, sin que su eje de bronce llegue a mojarse siquiera. En una escena maravillosa, los delfines hacen cabriolas y el mar se abre con alegría a su paso.[11] Poseidón se detiene en una vasta gruta entre las islas de Ténedos e Imbros, justo a la entrada, por tanto, del Helesponto, los actuales Dardanelos. En ella desunce a los caballos, les da a comer ambrosía y los encadena con grilletes, de oro también estos; luego se dirige él solo a la playa donde está varada la flota griega.

También en este caso sus acciones son coherentes con el conocimiento del lugar. En la Antigüedad, Ténedos era un conocido punto de espera para los barcos que querían remontar la difícil corriente marina hacia el Helesponto. Poseidón abandona su carro en el mismo sitio donde los marineros se detenían a la espera de condiciones favorables.

Al igual que la vista desde Samotracia hacia Troya, el detallado recorrido de Poseidón se basa en el conocimiento personal de la zona. Es posible que Homero tuviera conocimiento de las paradas exactas que incluyó en el viaje del dios gracias al testimonio de marineros, pero es sumamente improbable que estos hubieran subido a la montaña más alta de Samotracia, el monte Fengari (1.600 metros de altura), y hubieran advertido que desde allí se dominaba una vista de la lejana Troya y más allá. Como descubrió Kinglake, la vista se aprecia aún mejor desde la propia Troya, mirando hacia la cima de Samotracia. Que Homero sitúe a Poseidón en el monte Fengari obedece a una necesidad del momento: la de servir de contraparte a Zeus, su rival, que en ese mismo instante está sentado sobre uno de los picos del Ida. El emplazamiento de Poseidón no es una herencia de la tradición: para idearlo, Homero se sirvió de un detalle que no tiene nada de fantasioso, sino que se aprecia desde Troya. Seguramente él mismo reparó en ello, porque su historia lo requería.

Durante su paso por allí, debió de ver las ruinas de una Troya anterior, y es posible que en la llanura de abajo encontrara algunos montículos prehistóricos que inspirasen los montículos que nombra y sitúa allí en su poema. La *Ilíada* menciona lugares como la

«tumba de Ilo», citada en tres ocasiones, o la «tumba del viejo Esietes», desde la que un troyano observa el primer avance del ejército griego. Ambas se han identificado de modo bastante convincente con montículos aún visibles en las proximidades de Troya y que se ajustan a otros indicios de tipo geográfico presentes en el poema.[12]Todos estos

son factores relevantes para saber dónde y cómo compuso Homero, pero aquí limitaré mi análisis a unos cuantos puntos principales: la ubicación del campamento y las naves de los griegos, los principales ríos de la llanura y tres importantes miradores para los espectadores divinos.

Homero dice que los barcos están varados y que los griegos acampan no muy lejos de Troya. Sitúa su campamento junto al Helesponto, cuyas aguas, al norte de Troya, son visibles desde la colina sobre la que se alza la ciudadela troyana. Uno de los candidatos más señalados

modernamente como campamento griego es la bahía de Beşik, al oeste de Troya, pero esta no se encuentra en el Helesponto. Homero habla de un emplazamiento situado al norte de Troya, donde en la actualidad se extiende una llanura fruto de muchos siglos de sedimentación. En la Antigüedad, Troya estaba mucho más cerca de la orilla del Helesponto: este detalle ya fue señalado hacia el año 200 a. C. por la comentarista Hestiea, de la que no sabemos nada, salvo que extrajo conclusiones erróneas de su observación.[13] Los viajeros que visitaron la Tróade en el siglo XIX también se dieron cuenta, como atestigua en 1867 el detallado libro de Gueorguios Nicolaides, un cretense cosmopolita que, basándose en la obra del antiguo geógrafo Estrabón, estimó que el limo debía de haber avanzado a razón de un metro por año e incluso calculó que la costa había ganado unos tres kilómetros desde la guerra de Troya, suponiendo que esta hubiera tenido lugar tres mil años antes.[14] En agosto de 1868, su libro sirvió de guía a un visitante que acabaría siendo muy influyente: Heinrich Schliemann, que poco después empezaría a excavar en Troya. Schliemann dejó escrito en su diario personal que antaño el mar se adentraba mucho tierra adentro, lo cual era evidente por las «muchas marismas» y «charcas de agua estancada» de la llanura.[15]

Desde 1980, los estudios científicos modernos, sin tener en cuenta estos precedentes, han determinado que el mar estaba mucho más cerca de Troya en la Antigüedad y que lo que ahora es una planicie entre dos altozanos era en su día una masa de agua flanqueada por dos estrechos promontorios que se adentraban en ella. Tras nuevos debates, hoy en día está claro que esta reconstrucción del litoral es correcta, lo cual arroja una luz importante sobre la geografía subyacente de la *Ilíada*.[16] La cronología del avance de la sedimentación todavía es incierta, pero, al margen de lo que Homero viera durante su paso por allí, el lugar donde la flota griega asienta sus reales debe situarse justo debajo del promontorio situado más al oeste, el de Sigeo. En 1998, John Luce, quien dedicó toda su vida al estudio de la zona, propuso de forma convincente que debíamos imaginarnos el campamento griego en la ladera de ese promontorio, que desciende hasta lo que en la actualidad se conoce como la marisma de Lisgar. La marisma fue desecada en los años sesenta, pero es probable que en tiempos de Homero fuera una laguna o un pantano y que en su imaginación se transformara en un puerto apto para una flota.[17]

Esta ubicación tendrá importantes consecuencias para la lucha que se desarrollará a continuación. Tradicionalmente se ha considerado que la batalla avanzaba de norte a sur, desde la orilla principal de la bahía donde los griegos están varados en dirección a Troya y sus murallas en

lo alto de la colina. Lo cierto es que avanza de oeste a este, no desde la bahía de Beşik hacia Troya, sino desde el promontorio de Sigeo, a orillas del Helesponto, hacia la llanura troyana. Este eje también explica por qué era posible imaginar al ejército griego saliendo a luchar a un campo de batalla llano dividido en dos por el río Escamandro.[18] Al este del río se extendía otra parte de la llanura, la que estaba frente a Troya. A partir del libro 20, Aquiles, luchando con furia, se abre paso a través del reticente Escamandro y persigue a los troyanos, que huyen despavoridos hacia la ciudad. En efecto, el Escamandro atravesaba la línea de avance griega, algo que otras teorías sobre la ubicación del campamento no consiguen explicar.

Homero, por supuesto, exagera poéticamente cuando cifra en más de mil el número de los barcos griegos: la bahía que hay junto al promontorio de Sigeo nunca podría haber albergado tantos. Algunos se lo han imaginado «contando pasos por la playa» para calcular cuántos barcos podrían haberse alineado allí, pero yo no creo que llevara a cabo una investigación tan prosaica sobre el terreno.[19] Observó y a buen seguro escuchó a los helenófonos locales, cuyas historias daban cuenta de ciertos rasgos del paisaje. No vio, dibujó ni imaginó ningún mapa porque los mapas no existían en su época. Ni siquiera tomó notas, pues no creo que supiera escribir. Compuso su poema mezclando la licencia poética con la realidad subyacente del territorio tal como él lo recordaba.

El río principal del poema es el Escamandro. Homero lo nombra correctamente, pero señala que los dioses lo llaman «Janto». Los nombres divinos que encontramos en la *Ilíada* parecen ser denominaciones alternativas —acuñadas, claro está, por los humanos— que destacan una determinada característica: Janto significa ‘leonado’, lo cual se ajusta a un río cuyas aguas, en algunos tramos, fluyen a gran velocidad por riberas arenosas.[20] A partir de la década de 1780, aparece identificado de forma errónea en muchos mapas que tratan de ajustarlo a la ubicación inexacta de Troya. El Escamandro es con certeza el actual Karamenderes, que fluye desde el monte Ida, en el sur, y, atravesando las riberas arenosas de su curso inferior, desemboca en el mar justo después del verdadero emplazamiento de Troya.[21]

En el libro 21, el dios Hefesto enciende un fuego abrasador para obligar al desbordado río Escamandro a retroceder desde la llanura hasta su cauce:

Ardieron los olmos, los sauces y los tamariscos,

ardían también el loto, los juncos y el kypeiros,

que crecían en abundancia junto a la hermosa corriente del río.

Los olmos, los sauces y los tamariscos son para muchos de quienes en la actualidad visitan el Escamandro una prueba de que Homero pasó antes que ellos por ahí, pero lo cierto es que también crecen junto a otros ríos de la zona, así como en Grecia.[22] El loto era probablemente algún tipo de trébol, y el *kypeiros* quizá sea la juncia, un tipo de herbácea; sin embargo, ninguna de estas plantas es visible junto al Karamenderes, aunque su presencia en otros versos de Homero nos hace pensar que se trata de elecciones poéticas adecuadas a un lugar húmedo.[23]

La rápida inundación de la llanura por las aguas del Escamandro resulta más pertinente y recibió una explicación verosímil de la mano del primer angloirlandés que visitó a Troya con un ejemplar de la *Ilíada* bajo el brazo. En 1750, Robert Wood, historiador y tutor privado, pudo visitar la zona gracias al patrocinio, una vez más, de la Sociedad de los Diletantes londinense, en la que acabaría ingresando como miembro. Durante su visita, dedujo correctamente a partir del curso que el río seguía a través de un profundo desfiladero en el cauce superior que a veces el Escamandro corría con gran fuerza.

También constató que el río seguía inundando la llanura situada en el curso inferior cuando, a finales de la primavera, aumentaba su caudal.[24] El río tiene, en efecto, una larga historia de crecidas rápidas de hasta tres o cuatro metros con las que anega todo cuanto se interpone en su camino: en el año 14 a. C., estuvo a punto de acabar con la vida de Julia, la hija del emperador romano Augusto, cuando ella y sus esclavos intentaban cruzarlo una noche de enero.[25]

En agosto de 1868, Schliemann, que se encontraba en el lugar, consigna en su diario la presencia de «multitud de cigüeñas debido a las crecidas del Escamandro y el Símois, que forman grandes extensiones de marismas repletas de ranas y serpientes».[26] Homero sabía sin duda que la profundidad y la fuerza del Escamandro varían. En el libro 24, cuando Príamo acude a parlamentar con Aquiles, él y su auriga se detienen para que las mulas y los caballos beban en el río.[27] Las aguas del Escamandro, por tanto, han vuelto a bajar tras su repentina crecida: en verano, efectivamente, fluye a un nivel que permite abrevar a los animales sin dificultad.

Las crecidas y decrecidas del Escamandro solo son un ejemplo de la información que poseía Homero sobre los ríos locales. En el libro 12

nombra ocho ríos de la Tróade, la mayoría de los cuales pueden identificarse sin problemas con las pruebas actuales.28Puede que los conociera a través de poetas anteriores, pero también hace una mención especial del río Símois, que evidentemente es el moderno Dümruk Su. En el libro 5 nos presenta a Hera guiando su carro hacia Troya; la diosa desengancha los caballos allá donde se juntan los ríos Símois y Escamandro, tras lo cual el Símois hacer

crecer ambrosía para que pasten.29El pasaje es una encantadora mezcla entre lo poético y lo real. La celestial ambrosía nunca creció a orillas del Símois, pero el río sí confluye con el Escamandro. En la actualidad, ambos juntan sus aguas algo más allá del flanco norte de Troya, en un punto demasiado próximo a la ciudad como para que una diosa antitroyana dejara en él a sus caballos. Los ríos han cambiado de curso desde la Antigüedad, pero su unión siempre estuvo a la misma distancia de Troya. Por lo visto, Homero recordaba su confluencia y la especificó porque era un lugar frondoso y muy apto para que Hera dejara pastar a sus divinales corceles, pero lo transpuso para adaptarlo al contexto. En este caso, la necesidad poética prevalece sobre la exactitud.

En un pasaje célebre del libro 22, la exactitud geográfica cede también al efecto poético.

Aquiles persigue a Héctor por el exterior de los muros de Troya y, durante su carrera, llegan a «dos cristalinos manantiales» que «brotan del turbulento Escamandro», acaso como fuentes o alimentados por vía subterránea. Homero nos dice que

uno fluye con agua caliente y el humo emana

de él como de un fuego ardiente,

mas el otro fluye en verano como el granizo o la nieve fría o el hielo sobre el agua.30

Robert Wood fue el primer viajero moderno en descubrir que, unos diez kilómetros al sur de Troya, cerca de la base de una colina junto a la actual población de Pinarbaşi, había unas fuentes termales que forman burbujas y son conocidas en turco como «los cuarenta ojos».31Dos estanques, alimentados por ellas, llamaban especialmente la atención. En la década de 1780, el secretario del conde de Choiseul-Gouffier, el embajador francés en Estambul, identificó estos manantiales con los de Homero y ordenó medir sus temperaturas: al parecer, las aguas de uno eran calientes y las del otro, diecisiete

grados más frías. Las mediciones modernas no han permitido confirmar este extremo.32Mucho se ha escrito sobre este problema, como si Homero supiera de un estanque profundo alimentado por manantiales cuyas aguas en verano estaban frías y otro menos profundo que a veces desprendía vapor en invierno. También es posible que acentuase el contraste de sus temperaturas, quizá a causa de un malentendido, pero en cualquier caso para hacer más vívida la narración.

Su localización resulta más problemática. Dada su distancia con respecto a Troya, su aparición es difícil de conciliar con la persecución de Aquiles y Héctor: para ello, la pareja de héroes tendrían que haber corrido unos diez kilómetros hasta Pinarbaşi para luego dar media vuelta, como en una carrera, y regresar a las murallas por el flanco oriental de la ciudad.33Otra posibilidad más verosímil es que Homero conociera los

manantiales, que sin duda constituían un fenómeno llamativo, y los acercara a Troya para incluirlos en la persecución con fines poéticos. Con muy buen tino, los vincula además con dos bellos lavaderos de piedra cercanos,

donde las esposas y las bellas hijas de los troyanos lavaban sus relucientes ropas en los días de paz, antes de que llegaran los hijos de los aqueos.

Esta exquisita referencia al pasado añade patetismo al presente. A finales de la década de 1960, el presente seguía añadiendo patetismo al pasado: «La temperatura del agua es adecuada para lavar la ropa —observaba John Cook, el meticuloso topógrafo de la Tróade—, y todavía hoy las mujeres acuden en gran número con ese fin y para enjuagar el grano antes de molerlo».34

A pesar de que Homero los ha desplazado y embellecido, estos manantiales son prueba de que en la obra subyacen rasgos reales del terreno que se incorporan como ingredientes a la mezcla poética. Otros dos puntos geográficos son ejemplo de ello.

Adquieren relevancia en el libro 20, cuando los dioses bajan a la batalla que tiene lugar en la llanura frente a Troya. Ares, el dios de la guerra, grita para enardecer a los troyanos desde lo alto de la ciudadela de Troya y, más tarde, vuelve a gritar «corriendo a lo largo del Símois hacia Calicolone».35Poco después, Ares, Apolo y los dioses protroyanos se sientan en la cima de Calicolone: «Claramente —señala el principal comentario en lengua inglesa sobre el libro 20 y sus

referencias a Calicolone—, su invención (?) se quedó grabada en la mente del poeta».36Solo que no hubo tal invención.

El nombre significa ‘Bella Colina’ y topógrafos griegos posteriores la identificaron con una loma escarpada, la moderna Kara Tepe, unos ocho kilómetros al este de Troya, que se alza solitaria sobre el curso del Símois, que Poseidón ha seguido para llegar hasta allí procedente Troya, y encaja a la perfección con los versos de Homero. «Con una altitud de 206 metros, la cima despunta sobre el contorno y constituye un hito fácilmente reconocible desde los territorios colindantes», observa John Luce. El autor responde asimismo a la objeción de que la ciudadela de Troya no es visible desde la cima de la loma: las «laderas cubiertas de pinos» de Kara Tepe «se funden con el fondo oscuro [...]

del macizo más alto que se alza detrás. Sin embargo [...], puedo dar fe por mis observaciones personales de que la cumbre plana del macizo [...] constituye una plataforma excelente desde la cual divisar [...] Troya y las llanuras aluviales circundantes del Escamandro y el Símois».37

Mientras tanto, al otro lado del campo de batalla, la progriega Atenea también grita con voz estentórea, a veces junto al foso del campamento griego y otras desde los «sonoros promontorios». Entonces Zeus truena en el monte Ida, y Poseidón, bajo la tierra,

provoca un terremoto que sacude Troya y hace que Hades, dios del inframundo, tema que su reino subterráneo quede al descubierto. Esta tremenda escena posee una grandeza imponente que el crítico Longino ya supo apreciar muy bien en tiempos antiguos, al igual que Alexander Pope en su majestuosa traducción de la *Ilíada*, publicada en 1716:

En lo alto, el Señor de los Dioses descarga el Trueno

y su multiplicado retumbar hiende los polos.

Debajo, el severo Neptuno zarandea la sólida Tierra,

ondean los Bosques, se inclinan las Montañas;

en todas sus cimas tiemblan los bosques del Ida,

y de sus Fuentes hierven cien Inundaciones.

Y así sucesivamente hasta llegar a las «lúgubres Regiones de los Muertos».38

Poco después de este terremoto, Poseidón se lleva a los dioses progriegos a una especie de fuerte o terraplén construido en tiempos anteriores, según Homero, para proteger a Heracles de un monstruo marino. En la década de 1780, Choiseul-Gouffier identificó este refugio con Kesik Tepe, un montículo natural de unos doce metros de altura en el otrora estrecho promontorio de Sigeo, desde el cual se domina el emplazamiento más probable de la flota griega.[39] Desde allí, por el oeste, se domina también el mar Egeo, lo que coincide con los «sonoros promontorios» sobre los que se encuentra Atenea. Es posible que Homero se inventase la anécdota referente a Heracles, aunque sospecho que debía de ser una leyenda local que llegó a sus oídos.

Desde ese terraplén, los dioses progriegos ciñen «sus hombros con una nube impenetrable» y contemplan el campo de batalla, mientras que Ares y los dioses protroyanos observan desde Calicolone, en el lado contrario. No solo es que Homero enmarcara los combates mediante puntos de referencia relacionados con elementos topográficos reales —un solo caso podría ser coincidencia, pero dos ya es menos probable—, lo importante es que los situó en el lugar correcto —uno al oeste y otro al este del campo de batalla— y que hasta las distancias entre ambos son precisas.

Cuando Homero habla del interior de la península troyana, al sur de la ciudad, es consciente de que el curso medio del Escamandro es una zona fértil. Allí sitúa la antigua Dardania, la antecesora de Troya, y dice que en ella los antepasados de Eneas tenían dos

mil caballos que pacían en praderas pantanosas: esta tierra tan bien irrigada era, en efecto, un paraíso para los caballos y quienes se dedicaban a criarlos, y siguió siéndolo durante toda la Edad Antigua.[40] Dardania se encuentra donde empiezan las estribaciones de la cordillera del Ida, y Homero también está familiarizado con muchos aspectos de esa parte del territorio. El troyano Agénor, por ejemplo, se plantea si huir en esa dirección y esconderse entre los matorrales para escapar de Aquiles: las laderas inferiores de la vertiente norte de la cordillera están, en efecto, cubiertas de matorral. Se nos dice que Eneas estaba pastoreando allí sus rebaños cuando Aquiles lo acometió y lo persiguió hasta casi darle muerte: las laderas inferiores del Ida siguen siendo un terreno adecuado para rebaños y pastores. Homero menciona con acierto los «abundantes manantiales» del Ida y lo califica de «criador de fieras», algo que todavía es cierto de sus bosques, donde siempre ha habido leopardos, chacales y osos.[41]

Cuando Homero habla del Ida, a veces se refiere a toda la cordillera

que marca el confín meridional de la llanura troyana y luego sube hacia el noreste; sin embargo, cuando alude a uno de los picos de su extremo occidental, el Gárgaro, lo hace en un sentido mucho más restringido.[42]En el libro 8, Zeus baja del Olimpo para sentarse en él, donde tiene un «santuario y perfumado altar»: allí se cubre «de espesa niebla» y se sienta a observar los acontecimientos de Troya. Durante los nueve libros siguientes, el Gárgaro es su principal atalaya, que solo abandona para hacer dos breves visitas a los demás dioses en el Olimpo.

El pico más alto de la cordillera es el Babadağ, que se alza hasta unos 1.700 metros de altitud sobre Dardania, pero probablemente no sea este el Gárgaro, la atalaya de Zeus.

Algunos textos griegos posteriores ubican el Gárgaro en el extremo occidental de la cordillera del Ida, donde se encuentra el que los topógrafos conocen hoy en día como Koca Kaya ('Gran Roca'), de 780 metros de altitud, en cuya cima se sabe que había un santuario dedicado a Zeus. Cuando el día está despejado, desde él se domina una hermosa vista de la llanura troyana hasta Troya y el Helesponto.[43]

Entre los árboles y la flora de la ladera septentrional del Ida y la llanura que se extiende hasta Troya, se encuentran variedades muy características de encina y abeto, así como algunos pinos y hayas de aspecto imponente. Se dice que Homero ya observó estas diferencias tras ascender a las alturas del Ida desde la zona más cálida del sur, a lo largo de la costa del Egeo.[44]En su Tróade no hay olivos, es cierto, pero las referencias que hace a los árboles son demasiado generales como para vincularlas a una observación minuciosa sobre el terreno: sitúa una encina cerca de Troya, pero no dice nada que la identifique como una de las encinas típicas de esa zona. Más sugerente, aunque menos lograda, es su evocación de la flora del Gárgaro.

En un maravilloso episodio del libro 14, Zeus es seducido allí por la astuta Hera: Estrechó a su esposa entre los brazos

y bajo sus pies la tierra produjo hierba recién florecida

y loto de rocío y azafrán y jacinto

espeso y tierno que los mantenía separados del suelo.

Para que nadie los vea mientras hacen el amor, Zeus tapa sus cuerpos con una impenetrable nube dorada de la que caen gotas de rocío que, evidentemente, son las que hacen crecer este tapiz herboso.[45]Al final

del libro 7 ha hecho caer truenos y relámpagos, pero no lluvia. Estas gotas son el primer rastro de humedad que Zeus envía a la tierra en todo el poema.

En primavera, en las laderas que suben al Gárgaro, se forman magníficas alfombras de *Crocus gargaricus*, una especie específica de esta zona. Les siguen los azules jacintos de la uva y las esquilas, que para los antiguos griegos también eran jacintos. Homero no vuelve a mencionar el azafrán ni el jacinto en ningún otro punto de la *Ilíada*: no son una fórmula recurrente. Un poeta poshomérico menciona el «azafrán y jacinto» entre las flores de Afrodita, la diosa del amor, pero lo hace imitando el verso homérico.[46] En la alfombra precoital de Homero también aparece el loto de rocío, probablemente un tipo de trébol y sin duda una especie adecuada a un suelo húmedo regado por las divinales gotas de rocío: en la actualidad, no es una planta que crezca en la meseta de caliza seca de los alrededores del Gárgaro, donde encontramos más bien arvejas de flores púrpuras, una variedad de lino amarillo y una de aspérula rosada, estas últimas endémicas de la zona.[47] La alfombra que separa del suelo a los amantes celestiales es milagrosa, pero no dejo de pensar que Homero incluyó en ella el azafrán porque había oído hablar, o incluso visto, los tapices dorados de azafrán del Gárgaro, un espectáculo celestial en toda regla.

En la *Odisea*, Odiseo relata su memorable viaje plagado de peligros y monstruos como los cíclopes, las sirenas y demás. Sus admiradores de la Antigüedad más tardía intentaron localizar esos lugares en distintos puntos de Sicilia y la costa italiana, pero se equivocaban, porque el de Odiseo es un viaje al país de nunca jamás. En la geografía de la *Ilíada* también hay ficción: se nos presenta a Aquiles como líder de los mirmidones, pero en el mundo real nunca se ha localizado la tierra de ningún pueblo con ese nombre. Para evitar el peligro de confundir ficción y realidad, las traducciones de la *Ilíada* no suelen incluir mapas de la Tróade y sus alrededores: admito que, durante

muchos años, yo mismo leí el comienzo del poema pensando que Crisa era una isla.

Cuando leía los libros siguientes, tenía una vaga idea de que el monte Ida, la atalaya de Zeus, se encontraba en algún punto al sureste de Troya. Sin embargo, el centro de la acción lo ocupa una ciudad real, atestiguada mucho antes de los tiempos de Homero, y sería inverosímil concluir que los espacios que la rodean son invenciones que solo más tarde quedaron fijadas sobre el terreno gracias a lectores fascinados por el poema. El relato está ambientado en un paisaje real que le sirve de base. Dichos lugares y sus interrelaciones se hallan

presentes porque Homero los vio y oyó hablar de ellos, y no solo a través de poemas anteriores, sino en primera persona. Su concepción del espacio se nutre de ello, aunque a veces, sirviéndose de la licencia poética, acorte las distancias o exagere el tamaño de las flotas y los ejércitos.

En el libro 20, el troyano Eneas se prepara para combatir contra un Aquiles desbocado y responde a las provocaciones de su temible oponente relatando una larga historia sobre sus antepasados. Aquiles está a punto de matarlo, pero en ese momento intercede el dios Poseidón, alegando que el linaje de Eneas no está predestinado a extinguirse: El poder de Eneas reinará sobre los troyanos

y los hijos de sus hijos que en el futuro han de nacer.

Esta profecía relativa al futuro reinado de una familia es algo único en el poema.[48] Ha

sido objeto de numerosas discusiones y los estudiosos la han interpretado a menudo como un homenaje que Homero rinde a una familia de la época que reinaba en la Tróade y se reclamaba descendiente de Eneas. El hecho de que este fugaz cumplido no llegue hasta que han transcurrido cinco sextas partes de la obra hace imposible que su mecenazgo inspirara la epopeya, aunque sí es posible que dicha familia hubiera patrocinado a Homero en el pasado: gracias a un autor local posterior, sabemos que una familia supuestamente descendiente de Eneas vivió y gobernó en Escepsis, en la Tróade, por lo menos hacia el año 170 a. C.[49] En tiempos anteriores ya había existido una Escepsis, la «antigua Escepsis», en lo alto de una colina situada en el borde de las laderas septentrionales del monte Ida, con vistas por tanto al curso medio del Escamandro, donde se encontraba la Dardania de los antepasados de Eneas. La colina en sí ha sido localizada en İkizce, a unos ochocientos metros de altitud, en un emplazamiento donde se han hallado pruebas que atestiguan su ocupación ya en la Edad del Bronce, hacia 1300 a. C.[50] Si Homero hubiera cantado alguna vez para los miembros helenófonos de esta familia gobernante, su conocimiento de las características tanto de la montaña como de los pastos frecuentados por los caballos sería fácilmente explicable.

A lo largo de toda la Antigüedad, la poesía y el culto griegos muestran una fuerte conexión con determinados lugares y paisajes del mundo real. La *Ilíada* es ya un ejemplo de ello. Homero visitó la ventosa Troya un día claro en que se divisaba la lejana Samotracia. También identificó varias atalayas para los dioses a ambos lados de la bahía

donde hizo recalar a las naves griegas, e incluso las visitó. Me gusta pensar que caminó hacia el sur, como Crises, siguiendo la orilla del mar embravecido y que llegó al promontorio llamado Crisa y al santuario, algo más hacia el interior, donde Crises ejerce como sacerdote de Apolo. Desde allí, me lo imagino caminando varias horas cuesta arriba en un día fresco de principios de primavera, entre las flores de azafrán que tapizan de oro las laderas del Gárgaro y más allá. Al llegar al pie de su pico gris, quizá se detuviera a contemplar la vista de Troya y hacerle una ofrenda a Zeus.

Todos estos detalles entraron a formar parte de la mixtura poética que dio lugar a su epopeya. Al componerla, no se limitó a manipular fórmulas y episodios tradicionales, sino que lo hizo a partir de un sólido conocimiento del lugar, obtenido a través de su propia experiencia. Es algo que se palpa en el texto que hoy leemos y que influye a la hora de valorar la unidad del poema.

Capítulo 4

La patria homérica

En la Antigüedad, ya sea en Oriente Próximo o en el Egipto cristiano, los poetas no vivían atados a un único lugar, sino que viajaban y andaban errabundos.[1] Homero no fue ninguna excepción: visitó Troya, observó y escuchó, lo cual no implica que residiera allí en el momento de componer e interpretar su obra maestra.

Dondequiera que naciera, la pista más evidente a efectos de formarnos una idea de su público podría ser el dialecto que utilizó. Homero sabía, por supuesto, que sus aqueos hablaban una lengua común, el griego. Mucho antes de su época, el griego ya se había dividido en varios dialectos mutuamente inteligibles, como el jónico, el dórico, etcétera.

La mayor parte de la *Ilíada* combina dos dialectos: el jónico y el eólico. El jónico se hablaba en algunas islas del Egeo oriental y en algunos asentamientos griegos de la costa de la actual Turquía. El eólico, por su parte, se hablaba en la isla de Lesbos, en el Egeo oriental, así como en el extremo noroccidental de Asia, la Tróade. Esta mezcla de dialectos es compatible con un Homero que compusiera y actuara en Asia occidental, en una isla cercana o en la propia Tróade, pero no por fuerza tuvo que ser así. La suya es una mezcla dialectal típica de la poesía heroica y podría haber sido utilizada por poetas épicos de distinta procedencia.[2]

Más revelador resulta el rastro de cierta variedad concreta del dialecto jónico. En la *Ilíada* se han detectado ejemplos de lo que algunos denominan jónico occidental, algo que en ocasiones se ha interpretado como indicio de que el poema cristalizó en un alguna zona al oeste de Jonia, quizá incluso en la isla de Eubea, frente a la costa del Ática, a una distancia considerable del litoral jónico de Asia.[3] Los eubeos gozaron sin duda de gran prominencia en los siglos IX y VIII a. C., época en la que viajaron al norte, el este y el oeste a través del Egeo y el Adriático. Algunos de los asentamientos costeros de Eubea se presentan como lugares atractivos para que Homero compusiera y actuara al amparo de alguna de sus bien relacionadas familias, cuya amplia nómina de contactos ha quedado atestiguada por la arqueología.[4]

Hay un símil que contiene un detalle sugerente en este sentido. Cuando el ejército griego marcha a la batalla por primera vez, Homero compara el resonar de sus pies en el suelo con el tronar de la tierra en la lejana Árimos, donde «dicen» que se encuentra el lecho del monstruoso Tifeo, que se agita y se retuerce bajo los azotes de Zeus. Árimos es el nombre primitivo de la isla volcánica de Isquia, frente al golfo de Nápoles. Dado que los griegos que se asentaron allí eran eubeos, la fuerza de ese «dicen» parece relevante: ¿transmite autoridad o incertidumbre? La expresión suele aplicarse a personas distintas del público inmediato del poeta y, de ser así, implicaría que el poeta no era de Eubea ni componía entre los eubeos, algunos de los cuales podrían haber conocido ese detalle.[5]

Existen otros argumentos de peso en contra de un Homero con base en Eubea. En el catálogo iliádico de los barcos griegos que viajan a Troya se menciona un contingente de siete ciudades eubeas, pero solo es uno entre muchos y los eubeos no desempeñan ningún papel relevante en la obra. Por el contrario, el primer guerrero griego que cae en el poema es Elefénor, el cabecilla de las tropas eubeas, que muere mientras intenta arrastrar el cadáver de un troyano muerto al que otro héroe griego acaba de atravesar con su lanza.[6] Si el poema se hubiera compuesto para los oyentes eubeos, sus héroes habrían tenido un papel más glorioso. Solo tres formas jónicas occidentales han sido identificadas de forma convincente en toda la *Ilíada*, una cantidad muy escasa para un poema de semejante extensión, y todas pueden explicarse de otro modo.[7] Los emigrantes de Eubea se asentaron por todas partes, incluida la isla de Quíos.[8] Estas formas jónicas occidentales podrían derivar de los colonos eubeos: no implican que la

Ilíada fuera compuesta en la propia Eubea. Además, Eubea, y esto es revelador, nunca figuró entre los lugares que en la Antigüedad se disputaron la patria de Homero.

Algunos de los símiles o comparaciones extensas de la *Ilíada* ofrecen pruebas más fehacientes del lugar donde debemos ubicar a Homero y su público. Dichos símiles suelen empezar con la fórmula: «Como cuando…», pero su intención no es evocar lugares distantes y fantásticos. Lo que hacen es comparar elementos o cualidades del poema con otros elementos conocidos por Homero y muchos de sus primeros oyentes.

Al principio del libro 9, se nos dice mediante un símil que el viento del noroeste sopla repentinamente desde Tracia (la actual Bulgaria) y agita las olas, que arrastran las algas hasta la orilla. Dicho efecto solo sería perceptible por alguien situado al sudeste de Tracia, en la costa asiática. Durante su estancia en Esmirna, Robert Wood se percató de la peculiar fuerza del viento del noroeste y descubrió que sus efectos eran bien conocidos por los habitantes, algunos de los cuales habían construido balcones en sus casas para aprovecharlo.[9] Como él mismo señaló más tarde en su libro de 1770, Wood dedujo que Homero sabía de este viento y de su fuerza porque conocía personalmente esa costa e incluso el propio golfo de Esmirna.

Homero localiza de forma explícita otros símiles en o cerca de la costa egea de Asia.

Tres de estos merecen un examen más detenido. Son ejemplos bien conocidos, pero su verdadero valor reside en los detalles, más de lo que a veces se cree. En el libro 2,

Agamenón pone a prueba la moral de los soldados griegos proponiéndoles regresar a casa, lo que desata una conmoción entre la tropa:

La asamblea se agitó como las largas olas del mar,

el mar de Icaria, olas que el viento del sudeste

levanta cuando irrumpe impetuoso desde las nubes del padre Zeus.

Este es el segundo símil largo del poema.[10] Después de Homero, la siguiente prueba que tenemos sobre el mar de Icaria y su extensión procede de Heródoto, que compuso su *Historia* hacia el 450-425 a. C. Cuando Heródoto describe el avance de la flota invasora persa por el Egeo en el año 490 a. C., que culminó con la batalla de Maratón, sitúa

el mar de Icaria al sur y el suroeste de la isla de Samos, frente a la costa occidental de Asia, abarcando la isla de Icaria hasta llegar a Naxos, Delos y otras islas de las Cícladas. Al sur y al oeste de Icaria el mar es profundo y a menudo turbulento.11El viento del sureste del símil homérico no es el *meltemi* de los meses de verano, que sopla solo desde el norte, sino el viento más frecuente en invierno, una época dura para cualquiera que navegue por esas aguas. El símil tiene una localización exacta: Homero conocía ese mar y el viento invernal, ya fuera por experiencia directa o a través de los marineros que sí estaban familiarizados con ellos, y suponía que muchos de sus oyentes los conocerían también. Esto es compatible con los habitantes del Egeo oriental, en la costa de Asia, por ejemplo desde Éfeso hasta Mileto.

En el libro 20, un Aquiles enfurecido le clava su lanza por la espalda a un guerrero troyano, el cual

exhaló su vida y gimió como un toro

cuando brama mientras lo llevan ante el rey heliconio:

los jóvenes lo arrastran, y el que agita la tierra goza al verlos [o «al

verlo»].

El rey heliconio es aquí el dios Poseidón, el que sacude la tierra, y aunque Homero no da más indicaciones, Heródoto afirma en otro contexto que los jonios adoraban colectivamente a Poseidón heliconio en el monte Mícala, también en Asia occidental.12El

extremo occidental de su cordillera se extiende hasta la costa egea, justo delante de Samos: es muy probable que Homero se refiera a un toro sacrificado por un grupo de

adoradores jonios. El mar de Icaria, pasado Samos, también es visible desde las cumbres más elevadas del Mícala.

Unos trescientos versos después del símil del viento y el mar, Homero compara el ruido y el tamaño del ejército griego con el estruendo de las bandadas de gansos y cisnes cuando se posan en la pradera asiática cercana a la desembocadura del río Caístro. El estrépito que producen las aves está bien descrito, y la pradera asiática en cuestión era famosa: se encontraba junto a la desembocadura de un río, al oeste de la antigua Éfeso, también en Jonia, a poca distancia por la costa desde el monte Mícala. Los griegos que desembarcaban allí hicieron extensivo su nombre a todo el continente asiático.13

Casi todos los comentaristas modernos coinciden en que incluso una lectura superficial de estos símiles sugiere que Homero estaba familiarizado con la costa egea de esta parte de Asia occidental: los detalles que acabamos de comentar lo revelan con certeza. Otras dos alusiones respaldan esta tesis. En el último libro del poema, en un bellísimo parlamento dirigido al anciano Príamo, Aquiles menciona a Níobe, que llora a sus hijos, asesinados por Apolo y la diosa Ártemis:

Y yacen ahora en algún lugar entre las rocas y las montañas solitarias,

en el Sípilo, donde dicen que están los cubiles de las diosas,

de las ninfas que danzan grácilmente junto al río Aqueloo,

y allí, aunque convertida en piedra, rumia los pesares enviados por los dioses.

Esta localización de Níobe y su mito se inspira en la presencia de una antigua escultura hitita labrada en una roca visible en lo alto del camino que, desde la costera Esmirna, pasa por delante del monte Sípilo en dirección a la actual Manisa.[14] Debido a algún creativo malentendido, los griegos vieron en la escultura a su legendaria heroína Níobe convertida en piedra. En estos delicados versos, Aquiles matiza en parte la alusión con un «dicen», pero la referencia es atribuible en última instancia al propio poeta y remite a un lugar situado justo al noreste de Esmirna, a no más de cuarenta kilómetros de la costa egea. Homero conoce incluso el nombre de un río cercano, el Aqueloo, un detalle minúsculo y exacto que la mayoría de los manuscritos posteriores de su obra transmitieron incorrectamente.[15]

Cuatro libros antes, Aquiles ha mencionado dos ríos del interior dirigiéndose a un troyano al que acaba de partir la cabeza en dos con su desmesurada lanza: «En este lugar has muerto, pero tu linaje está junto al lago Gigeo, donde tienes tu heredad

ancestral, junto al Hilo, en peces abundante, y el turbulento Hermo», dice sarcástico frente al cadáver del soldado.[16] En el Hilo —el actual Çam Çayı— todavía abundan los peces, y el Hermo —el actual Gediz— sigue siendo turbulento; ambos fluyen cerca del sombrío lago Mármara, el Gigeo de los antiguos, justo al norte de Sardes, en la antigua Lidia.[17] Son los lugares más orientales que se mencionan en la *Ilíada*, aunque apenas distan un centenar de kilómetros de la costa egea.

La suma de estos detalles da a entender que Homero compuso y actuó para un público de la zona de Jonia o algún lugar cercano, en la costa

egea de lo que hoy es Turquía.

Tras visitar Troya, más al norte, regresó a la que por sus símiles parece haber sido su patria y la de sus primeros oyentes. A medida que el poema ganaba fama y era oído por gentes de regiones más lejanas, estas lo disfrutaban pese a no conocer un territorio que a su primer público sí le resultaba familiar.

Algunos de los protagonistas de la historia sugieren que los vínculos de Homero se extendían incluso más allá de la costa. Dos de los aliados más memorables de los troyanos son Glauco y Sarpedón, los comandantes de las tropas de Licia, en el extremo suroccidental de Asia. En su primera aparición en el poema, Sarpedón le dice a Héctor: Soy un aliado y he venido de muy lejos:

pues lejos está Licia, a orillas del voraginoso Janto,

donde dejé a mi amada esposa y a mi pequeño hijo.

Por dos veces se subraya en estos versos la lejanía de Licia: ¿por qué Sarpedón y sus licios ocupan un lugar tan destacado en varios libros del poema?18

Una de las razones reside precisamente en su lejanía con respecto a Troya y la perspectiva que ello les aporta. Al igual que Aquiles, oriundo también de la lejana Tesalia, los líderes licios, extranjeros en Troya, reflexionan sobre la vida y el heroísmo y amenazan con abandonar la guerra en la que se han embarcado.19Sin embargo, aquí hay algo más que potencial poético. Para explicarlo, algunos se han remontado a los textos de los hititas de la lejana Edad de Bronce, hacia 1450 a. C., de los que parece desprenderse que Licia —que los hititas denominaban la «tierra de Lukka»—, había luchado en alianza con los troyanos, solo que no contra los griegos, sino contra un ejército hitita, la potencia dominante en Asia occidental.20La prominencia licia en la *Ilíada* ha tratado de explicarse en virtud de este pasado remoto y dando por supuesto de que debían de tener una patria secundaria en las proximidades de Troya. Sin embargo, esta segunda patria es un malentendido moderno y es muy poco probable que Homero

oyera decir a nadie en Troya que los licios habían luchado mano a mano con los troyanos unos setecientos años antes.21Su papel en la *Ilíada* obedece a contactos muy posteriores, más próximos a la época de Homero.

En el libro 6, el licio Glauco pronuncia un parlamento memorable

sobre su linaje y sus nobles vínculos con el territorio gobernado por la griega Argos. Su relato está repleto de alusiones y parece presuponer otros detalles conocidos por Homero y quizá por algunos de sus oyentes. Sería verosímil que hiciera referencia a alguna historia popular en la propia Licia. Lo mismo puede decirse de otra hazaña licia, referida justo antes. En el libro 5, Sarpedón ha ganado un duelo con un enemigo originario de la isla de Rodas.

Ambos contendientes son verdaderos superhéroes: Sarpedón es hijo de Zeus, y Tlepólemo, hijo de Heracles. Sarpedón acaba matando a Tlepólemo, pero resulta herido y se lo llevan del campo de batalla.[22]

Este episodio explica por qué Sarpedón no vuelve a aparecer en los diez libros siguientes de la *Ilíada*, aunque no acaba de encajar con una parte del poema dedicada sobre todo a las hazañas del héroe griego Diomedes: podríamos recortarlo y suprimirlo sin menoscabo de la acción principal. En cambio, podemos relacionarlo con una preocupación importante para los licios.[23] La isla de Rodas se encuentra al suroeste de Licia y fue con frecuencia un vecino hostil. Oír el relato de la victoria de un licio sobre un superhéroe rodio habría hecho las delicias de un público licio. Los rodios también reclamaban una relación especial con la griega Argos, pero la reivindicación de Glauco es aún más antigua: también esta debió de ser del agrado de los licios, al igual que otras interconexiones que aparecen en la *Ilíada*.

En el libro 16, Sarpedón muere, para gran pesar de su padre Zeus, que hace llover lágrimas de sangre, la única lluvia enviada por Zeus que aparece en la trama principal del poema. Para honrar la muerte del licio, el padre de los dioses prescribe una serie de ritos que no tienen paralelo en el resto de la obra: Apolo debe llevárselo lejos, bañarlo en las corrientes de un río, ungirlo con ambrosía, vestirlo con ropas inmortales y entregarlo a dos escoltas, el Sueño y la Muerte, para que lo trasladen hasta Licia, donde sus hermanos y parientes lo enterrarán con una tumba y una estela, «pues ese es el privilegio de los muertos».[24] Es como si Homero supiera de la existencia de una tumba de Sarpedón en Licia, cerca del río Janto, y la hubiera insertado en su poema.

Al igual que la historia del linaje de Glauco y la heroica victoria de Sarpedón sobre el superhéroe rodio, Homero podría haber oído estos detalles en Licia, durante una visita a alguno de los asentamientos del valle del Janto. No creo que el idioma representase ninguna barrera. En aquel valle se hablaba licio, pero, tal como se deduce de la historia de Glauco en la *Ilíada*, probablemente algunos de sus habitantes ya

hablaban también

griego, que es la lengua que aparece en las monedas locales cuando empezaron a acuñarse a principios del siglo V a. C. Me gusta imaginarme a Homero oteando el paisaje desde la acrópolis de Tlos, la «Roca del Titán», como se la llamó más tarde. En Tlos —o Tlawa, en licio—, con su fenomenal vista de la llanura junto al río Janto, podría haberse formado una idea de cómo eran el lugar donde reposaba Sarpedón y la tierra que antaño había sido suya. Ninguna familia de la región patrocinó la composición de la *Ilíada*, ya que los licios solo tienen apariciones memorables en cuatro de sus libros, pero es posible que, en homenaje a su estancia en Licia, Homero incluyera en su poema tanto a sus gentes como las historias que había conocido a través de ellas.25

Su presencia inspiraría más tarde a los herederos de la *Ilíada*. A finales del siglo VI a. C., el pintor y alfarero ateniense Eufronio, uno de los pioneros de su época, representó una escena con el agonizante Sarpedón acompañado por el Sueño y la Muerte en una de las caras de un enorme jarrón ático exportado a la Italia etrusca, considerado su obra maestra.26En el valle del Janto, los licios, inspirados por Homero, reivindicaron su estrecho parentesco con los héroes iliádicos e incluso con el propio poeta. Puede que hubiera otro motivo para que Homero les dedicara tanta atención. Según Heródoto, que escribió entre el 450 y el 425 a. C., algunos de los primeros reyes de las ciudades jónicas a lo largo de la costa asiática del Egeo eran descendientes de Glauco.27Es probable que los habitantes de estas ciudades jónicas fueran los primeros oyentes de la *Ilíada*, y si su sentimiento de parentesco con Glauco era anterior a la epopeya —en lugar de resultado de esta—, podría tener relación con el memorable papel que el héroe desempeña en ella.

Desde Troya hasta Licia, los viajes de Homero han dejado, creo, su huella en el poema.

Las referencias de sus símiles implican que lo compuso e interpretó en algún lugar entre, digamos, Éfeso y Mileto, para un auditorio familiarizado con los detalles que aparecen en ellos. Si queremos acotar aún más la ocasión y el lugar, nuestras mejores guías son la extensión, la continuidad y la coherencia del poema homérico. De modo, pues, que pasaremos de las colinas y los ríos a los componentes básicos que lo configuran.

Capítulo 5

Antes de analizar la coherencia del poema, es necesario resumir la acción que en él se narra. Tras discutir con Agamenón y perder a Briseida, Aquiles se niega a luchar. Poco después, los griegos empiezan a verse en apuros para resistir el embate troyano, y Agamenón le ofrece a Aquiles una serie de regalos, entre los que incluye a Briseida.

Aquiles, furioso aún, los rechaza. Los troyanos, liderados por Héctor, su mejor guerrero, irrumpen en el campamento y hieren a varios de los campeones griegos. Aquiles, que sigue en sus trece, envía a su querido compañero Patroclo a averiguar quiénes han resultado heridos. Patroclo, conmocionado por la situación que se vive en el bando griego, regresa y, mientras Héctor empieza a incendiar las naves, suplica a Aquiles que le dé permiso para salir a luchar. Aquiles accede y hasta le permite ponerse su propia armadura, pero le prohíbe que intente tomar Troya él solo. Patroclo corre un riesgo excesivo y es asesinado por Héctor. Entonces Aquiles regresa furioso a la batalla en busca de venganza y termina matando a Héctor a las puertas de Troya. Después de eso, se niega a devolver el cuerpo y, durante varios días, lo arrastra con su carro por la orilla del mar. Al final, los dioses intervienen y Zeus le ordena que desista y devuelva el cadáver a cambio de un rescate. Cuando Príamo se atreve a salir de Troya para acudir al campamento de Aquiles a recoger el cadáver de su hijo, Aquiles se lo entrega. Durante una breve tregua, Héctor recibe las honras fúnebres que marcan el último episodio del poema. Después de eso, la lucha se reanudará.

Este resumen brutalmente sucinto pasa por alto el papel omnipresente de los dioses, así como las escenas, los discursos y los ornamentos que lo complementan y que confieren a la *Ilíada* su peculiar fuerza. Mi intención se limita a mostrar que la trama tiene un principio, un nudo y un desenlace claramente definidos. Esto es importante, porque otros poemas heroicos de gran extensión, incluidos algunos compuestos en griego, son muy diferentes: se componen de una sucesión de episodios sueltos colocados uno tras otro. Un poeta griego posterior se refería a los continuadores menores de Homero como los del «y entonces...».[1] La *Ilíada* no es en absoluto un largo poema construido a base de repetir «y entonces...».

Aun así, la obra tiene sus picos, sus valles y sus incongruencias. Los tres últimos libros, del 22 al 24, hacen un magistral despliegue de variedad a lo largo de unos dos mil versos —algo sin parangón en poesía—, mientras que a otros libros igual de buenos les

siguen de otros más discretos. Al maravilloso libro 1 le sigue el libro 2, en el que la acción arranca de un modo algo tortuoso. Al sublime regreso de Héctor a Troya con su familia en el libro 6 le sigue el libro 7, que relata un duelo inconcluso librado con la esperanza de poner fin a las hostilidades, aun a pesar de que en el libro 3 ya se ha narrado otro duelo inconcluso librado ese el mismo día con idéntico propósito.

Hasta este momento, todo ha sido una prolongada digresión con respecto al plan que Zeus ha expuesto en el libro 1 en respuesta a la petición de Tetis: contrariamente a lo prometido, los griegos han seguido luchando sin dar cuartel a los troyanos. No es hasta el principio del libro 8 cuando los troyanos hacen retroceder a los griegos matando a muchos de ellos: solo entonces Zeus coloca las suertes de la muerte en su balanza de oro, una para los troyanos y otra para los griegos, y sostiene los platillos hasta que vence «el día fatal para los aqueos».[2] Hasta entonces, el joven héroe argivo Diomedes, guiado por la diosa Atenea, ha estado obteniendo gloria en el campo de batalla y haciendo tal matanza entre los troyanos que Héctor se ha visto obligado a regresar a la ciudad para pedir a las mujeres que recen pidiendo ayuda. En el libro 11, Diomedes resulta herido de flecha por Paris y desaparece de las escenas de batalla, como si todas sus proezas anteriores pertenecieran a una historia distinta.[3]

Después de las hábiles escenas del libro 9 y del intento fallido por persuadir a Aquiles, podría parecer que los libros 11 a 13 se demoran demasiado en los triunfos de los troyanos y su asalto al campamento griego. El libro 18 contiene una descripción fascinante de la fabricación del nuevo escudo de Aquiles, pero le sigue el libro 19, gran parte del cual se considera bastante insulsa.

Dentro de la trama principal también encontramos incongruencias, por no decir nada del extraño derrotero que toma el libro 2, en el que Agamenón, en un sueño enviado por Zeus, recibe garantías de que pronto tomará Troya. Lo siguiente que hace es convocar una asamblea para poner a prueba a sus hombres proponiendo justamente lo contrario: regresar a casa. El resultado es una desbandada que debe ser reprimida por la fuerza. En el libro 9 hay un detalle revelador que ha sido muy discutido entre la crítica.[4] La llegada de la embajada a Aquiles es descrita mediante una forma verbal griega, el dual, que exige dos sujetos. Esta forma se utiliza siete veces en diecisiete versos, pero los sujetos, los embajadores, son tres, no dos: se diría que uno de ellos, Fénix, el antiguo tutor de Aquiles, hubiera sido agregado más tarde a la pareja original.

Aquiles rechaza sus súplicas, pero en los libros 11 y 16 actúa como si

la embajada nunca hubiera tenido lugar.

Estas y otras dificultades son importantes a la hora de formular hipótesis sobre cómo y dónde compuso Homero su poema. Existe una larga tradición crítica que ha visto en

ellas pruebas de una composición fragmentaria a lo largo de múltiples generaciones.

Esta explicación tiene implicaciones para el contexto original de la *Ilíada*, ya que postula varias etapas durante el proceso creador, cada una de las cuales podría haber obedecido a circunstancias distintas. Los defensores de esta postura son los llamados «analistas», algunos de los cuales consideran que la *Ilíada* es una colección de remiendos tejida a partir de distintos cantos de menor extensión, de los cuales solo algunos serían de Homero. Otros describen el poema como una bola de nieve cuyo núcleo fue compuesto por Homero, pero que creció a medida que otros incorporaban sus añadidos. Algunos de los partidarios de la bola de nieve se preguntan si pudo haber existido una

«Aquileida» homérica que otros fueron ampliando hasta conformar la *Ilíada*, con el sobreentendido de que dichas adiciones deturparon el núcleo original. En realidad, ambas cuestiones son difícilmente separables, ya que Aquiles es una presencia constante y perturbadora, aun a pesar de su ausencia física, y el resto de la obra no es tan solo un poema sobre Ilión, Troya.

¿Qué pensaban sobre esto los lectores de la Antigüedad, mucho más cercanos a Homero en el tiempo que nosotros? Algunos, en efecto, propusieron que se trataba de una tela cosida a pedazos, aunque no disponían de pruebas externas que lo demostrasen. El partidario más influyente de esta postura fue un judío de habla griega, Flavio Josefo.[5] Hacia el año 90 d. C., escribiendo con afán polémico, Josefo comparó al analfabeto Homero, de quien «se dice» que no dejó sus cantares por escrito, con los autores alfabetizados de las Escrituras judías, que habían vivido mucho antes, siendo el primero de estos autores —o eso creía erróneamente Josefo— Moisés. Los cantos de Homero se transmitieron de memoria, afirmaba Josefo, y solo más tarde se compuso un poema a partir de ellos: a eso se deben sus «numerosas divergencias».

La interesada opinión de Josefo habría de ser muy influyente porque hacía referencia a las Escrituras judías y, por tanto, dejó una profunda impronta en eruditos europeos posteriores, para quienes esas

Escrituras tenían una importancia capital. Las discusiones al respecto empezaron aun antes de lo que muchos lectores modernos suponen. En la década de 1560, el gran erudito Joseph Justus Scaliger, trató el asunto durante su estancia en Holanda y favoreció la opinión de Josefo según la cual el poema sería un mosaico de canciones compuestas oralmente.[6] Otro erudito, Isaac Casaubon, abordó de nuevo el asunto en la década de 1580 y llegó a una importante conclusión: «Si lo que dice Josefo es cierto, a saber, que Homero no dejó sus poemas en forma escrita, sino que se conservaron de memoria y fueron puestos por escrito mucho después, no veo cómo es posible conocerlos en su forma correcta, aunque tengamos acceso a los manuscritos más antiguos, pues es probable que se escribieran de manera muy distinta a como se compusieron en origen».[7] La deducción de Casaubon no ha dejado de planear sobre los estudios homéricos desde entonces.

Tanto la *Ilíada* remendada como la *Ilíada* fruto de una larga evolución siguieron atrayendo a los estudiosos, atentos a sus digresiones e incoherencias. En fecha tan tardía como 1907, el apasionado helenista Gilbert Murray hizo una enérgica defensa de una variante de la teoría del remiendo: afirmaba que la *Ilíada* es, en esencia, un libro de corte tradicional que se remonta a leyendas de una época remota, como las Escrituras hebreas, su modelo subyacente. A lo largo de muchos siglos, distintos poetas —en su opinión, letrados— humanizaron y expurgaron el texto de sus elementos más toscos, incluida la «irregularidad sexual», que, según Murray, encubría las prácticas de «Sodoma y Gomorra».[8] Poetas sucesivos reelaboraron y sanearon sus historias, hasta que uno de los últimos, «cuán grande o cuán mediocre importa poco», puso en común los antiguos poemas que había memorizado o conocido leyendo pergaminos: «elaboró un cañamazo que permitiera reunirlos todos».[9] Es decir, nunca existió «un hombre de genio» llamado Homero, nombre inventado por los poetas. Lo que sí existió fue un conjunto de poemas o cantares plasmados por escrito, entre ellos uno sobre la cólera de Aquiles y otro sobre su rechazo de la embajada enviada para aplacarlo. Ese último poeta de una larga serie se limitó a recopilar el material heredado y producir, según la memorable frase de Murray, «un lai con incrustaciones añadidas».

Incrustado o no, el poema posee una cualidad que pone en entredicho las opiniones sobre sus orígenes fragmentarios y la irrelevancia de Homero: comienza en el décimo año de la guerra de Troya, y su acción abarca tan solo cincuenta días en total.[10] Los nueve primeros días son los de la peste, que se narra en apenas

cuarenta y seis versos; otros diez corresponden a la tregua, también muy resumida; hacia el final, nueve versos condensan la furiosa mutilación del cadáver de Héctor, que tiene lugar a lo largo de nueve días; las dos últimas jornadas son las de las honras fúnebres y el entierro de Héctor, que se describen en apenas veinte versos. Es fácil pasar por alto que el poema se centra sobre todo en un lapso no superior a veinte días, y que los combates descritos con detalle tienen lugar en solo cuatro. Estas cuatro jornadas ocupan cuatro quintas partes del poema, y su estructura es más impresionante que las dilaciones y los altibajos de la narración.

La primera de estas jornadas es la más variada y notable de toda la historia de la poesía.

Arranca en el libro 2, en el que Agamenón convoca una asamblea del ejército griego al amanecer, y se prolonga hasta el libro 7. Entre muchas otras cosas, incluye un duelo inconcluso entre Menelao y Paris, una reunión de los dioses en su salón dorado del Olimpo, la revista de Agamenón a sus comandantes y tropas, los primeros combates, la primacía del joven héroe griego Diomedes y la intervención de algunos de los dioses en la batalla. Héctor se ve en apuros y regresa a Troya para dar orden de rogar a la diosa Atenea. Para entonces, muchos lectores ya tienen la sensación de que llevamos varios días, no horas, de combate. Sin embargo, todo ocurre en la misma jornada, y no porque

Homero se haya olvidado de marcar el paso del tiempo, sino porque en su designio la acción forma una única y apretada secuencia. Y el día aún no se ha acabado, ni mucho menos.

Cuando Héctor llega a Troya, las mujeres corren a él en busca de noticias de sus «hijos, hermanos, parientes y esposos», una escena desgarradora que Homero narra con esa brevedad suya tan consumada y elocuente: Héctor «ordena a todas, una por una, que imploren a los dioses», a pesar de que «para muchas el duelo ya estaba sellado».[11] La

visita de Héctor continúa con sendas conversaciones con su madre, Hécuba, y con Helena, y concluye con la sobrecogedora despedida de su esposa Andrómaca y su hijo pequeño. Cuando vuelve al campo de batalla, se pacta otro duelo para decidir el fin de la guerra, esta vez entre Héctor y Áyax, pero tampoco en esta ocasión hay vencedor. Los contendientes acuerdan interrumpir el combate y ambos bandos se reúnen por separado para decidir qué hacer. Los troyanos resuelven enviar a los griegos una oferta de paz. Solo entonces cae la noche, dejándonos a la espera de saber si los griegos la aceptarán a la

mañana siguiente.

En manos menos diestras, solo este día habría dado para toda una epopeya. A cada nueva lectura, tengo que hacer un esfuerzo para darme cuenta de lo comprimida que está su temporalidad. Sin embargo, hay otra jornada cuya acción es aún más extensa: abarca ocho libros, un tercio del poema; es el día más largo de la *Ilíada*, mucho antes de que el cine bélico hiciera famosa esta expresión. Ocupa desde el libro 11 hasta el final del 18. En el transcurso de sus múltiples batallas, Homero va y viene de un combate a otro, interrelacionándolos con suma pericia, como un maestro del cine antes de que existieran las películas o las cámaras. Esta larguísima jornada retarda la trama, pero preserva lo que Aristóteles llama su compresión casi «divina», una cualidad que distingue a la *Ilíada* de los poemas heroicos de gran extensión de otros lugares del mundo, con sus episodios concatenados sin apenas cohesión: algunos empiezan con el nacimiento del héroe y luego continúan con las hazañas de sus hijos y hasta de sus nietos.[12]

Homero comprime en muy pocos días todo lo que ha elegido contar sobre la historia de una guerra de diez años en la que se han librado incontables batallas y han participado cientos de héroes. Para ello se sirve de dos recursos: el *flashback* y la anticipación de hechos futuros. Hasta es posible que Homero sea el inventor de ambas estrategias, que se manifiestan en los discursos de los protagonistas. A partir del libro 2, sabemos que Troya caerá en el décimo año porque un parlamento de Odiseo nos hace retroceder hasta cierto presagio del profeta Calcante, que así lo vaticinó cuando la expedición griega estaba a punto de partir.[13] De resultas de ello, sabemos algo que los troyanos del poema ignoran. También conocemos el breve futuro que le espera a Aquiles: él mismo

afirma en el primer libro que está destinado a tener una vida corta.[14] Estos datos acerca del futuro no se utilizan para convertir del resto de la trama en una carrera contra el tiempo. La información que nos brindan trasciende el arco temporal y añade patetismo a lo que luego acontece en secuencias preparadas y anunciadas de antemano.

Casi no encontramos lagunas narrativas en ninguno de los días en los que se centra Homero. Casi siempre sabemos lo que está ocurriendo. La principal excepción es el vigésimo tercer día: en el libro 7, al amanecer, ambos bandos recogen a sus muertos, pero doce versos más adelante los griegos ya están construyendo una muralla con puertas y se acerca un nuevo amanecer. La razón es que se trata de un día de tregua, durante el que no se producen acciones heroicas individuales,

por eso transcurre fugazmente.15En el resto del poema, el amanecer y el anochecer, el comer y el dormir, marcan el paso regular del tiempo. Las indicaciones temporales de otro tipo son escasas: cuando Helena y Paris se reencuentran en el dormitorio en el libro 3, ¿qué porción del día ha transcurrido? Hacen el amor, pero ¿es al atardecer, en horario de máxima audiencia?

Esta mezcla de compresión y exhaustividad con unas alusiones al pasado y el futuro muy bien dosificadas no es fácil de reconciliar con las teorías del poema como un mosaico de retazos. Las teorías de la bola de nieve sí son compatibles, pero solo si suponemos que cada poeta respetó la apretada escala temporal ya presente en el material heredado. Más difícil resulta, desde este punto de vista, justificar otros elementos que revelan una coherencia sorprendente, como el lenguaje, la caracterización de los dioses y los héroes y, como veremos, la representación de las costumbres y los valores sociales. Si distintos poetas fueron añadiendo elementos a lo largo de varios siglos en un mundo en cambio constante, esa coherencia sería muy difícil explicar. La plasmación de la geografía y el terreno de los alrededores de Troya también resulta muy reveladora. Homero no solo observa el campo de batalla desde un lugar determinado —el campamento griego— o describe de forma coherente los elementos que lo configuran, sino que patentiza un conocimiento personal del territorio: para entretejer sus añadidos con tanta naturalidad, los distintos poetas que incorporaron su material al núcleo primigenio tendrían que haber visitado la Tróade, y semejante número de visitas a la región resulta de todo punto inverosímil.

También hay, como anuncia Homero, un plan rector que se revela poco a poco. Al principio del poema nos dice: «Y cumplíase el plan de Zeus», pero no concreta. Dicho plan es el del propio Homero, que se lo atribuye poéticamente a Zeus y lo va desvelando de manera gradual a lo largo del poema, sobre todo cuando al padre de los dioses se dirige a su esposa, Hera, y por consiguiente a nosotros. Esta revelación

paulatina constituye una prueba fundamental de la unidad del poema, de modo que voy a analizarla.

En el primer libro, Zeus le promete a Tetis que honrará a su hijo, humillado por el rey Agamenón, y ayudará a los troyanos, pero solo hasta que los griegos se vean en apuros y honren a Aquiles. Al principio del libro 2, Zeus está en la cama con Hera, pero «el dulce sueño no se adueñaba de él»: el dios medita cuál es la mejor manera de honrar a Aquiles y hacer gran matanza entre los griegos, y al final le parece «el plan mejor» es engañar a Agamenón con un sueño que

tendrá consecuencias funestas. Como resultado, muchos griegos perecen en la batalla. Hacia el final del libro 8, Zeus comparte con Hera otra parte de su plan: dejará morir a un gran número de guerreros griegos y Héctor se batirá contra ellos hasta que Patroclo, el amado compañero de Aquiles, caiga asesinado.[16] Averiguamos así que el plan de Zeus prevé un giro terrible para el Pelida: la pérdida del hombre al que más ama en el mundo. Unos tres mil quinientos versos más adelante, hacia el inicio del libro 15, Zeus le hace más revelaciones a Hera: el dios Apolo incitará a Héctor a matar a un gran número de griegos junto a las naves; Aquiles enviará a Patroclo a luchar; Patroclo matará a muchos troyanos, incluido el licio Sarpedón, hijo de Zeus; Héctor matará a Patroclo frente a las murallas de Troya.

Después de eso, Aquiles, enfurecido, regresará y matará a Héctor. Entonces, añade Zeus, los griegos capturarán Troya «gracias a los consejos de la diosa Atenea».[17] El

poema termina antes de que la ciudad caiga. En ningún momento se menciona el caballo de madera.

La historia del poema está lo bastante bien señalizada y dirigida como para considerarla una trama. El libro 1 anticipa la trama principal hasta el libro 9. El libro 8 la anticipa hasta el libro 19. El libro 15, hasta el libro 22. Tomados en conjunto, presuponen la mano rectora de un único poeta que sabe muy bien hacia dónde se dirige.

Capítulo 6

La trama de una epopeya

No hay que dar por sentado que la existencia de una trama que se desarrolla gradualmente es la forma natural de hacer que avance un poema extenso. Hasta donde sabemos, esta es una de las grandes invenciones de Homero. Investigando en profundidad el concepto de trama en las obras de ficción, Nick Lowe las ha comparado recientemente con «los problemas de ajedrez que se van revelando poco a poco [...], tanto la revelación gradual de los movimientos reales como los amagos permiten al texto manipular el modelo de desarrollo que el lector tiene del juego en su conjunto mediante el proceso lineal de la lectura».[1] Para Lowe, tanto la *Ilíada* como su influencia en la *Odisea* primero y en la tragedia griega después marcan tres momentos seminales en la formación y fijación del concepto de trama en Occidente. Sin la *Ilíada*, concluye, este concepto jamás se habría desarrollado del modo que lo ha hecho.[2]

En la *Ilíada*, Homero no hace que Aquiles y Héctor se enfrenten al principio del poema, a pesar de que son los mejores combatientes de cada bando. En el libro 3 nos presenta a Príamo, pero no da ninguna pista de que al final saldrá de Troya para conducir el poema hacia su formidable conclusión. No obstante, encontramos numerosas anticipaciones, no todas por boca de Zeus, que contrarrestan cualquier posible temor a que Homero pierda el rumbo a lo largo del poema. En el libro 9, las palabras de Aquiles anticipan la caída del muro que rodea el campamento griego, que tiene lugar en el libro 12, y la quema de las naves, que se produce en el libro 15.[3] Poco a poco, se anuncian también las principales muertes de la trama. En el libro 8, el poeta hace que Zeus le revele a Hera que Patroclo morirá. En el libro 11, vuelve a mencionar a Patroclo, para el que augura las desgracias que se materializan con su muerte tres mil versos más tarde.

En el libro 16, mientras Patroclo se prepara para partir a la batalla, otros cuatro comentarios del poeta anticipan su muerte: cuando sea asesinado al final de este extenso libro, para los oyentes no será ninguna sorpresa.[4] En el libro 18, Aquiles adivina lo ocurrido antes de que nadie le comunique la noticia. Al parecer, su madre le dijo una vez que «el mejor de los mirmidones» había de morir asesinado por los troyanos todavía en vida de él.[5] Es la primera vez que oímos semejante advertencia, pero a estas alturas tanto él como nosotros sabemos ya quién es «el mejor de los mirmidones».

En cuanto al troyano Héctor, el soberbio libro 6, en el que regresa a Troya con las mujeres, deja pocas dudas de que saldrá de la ciudad al encuentro de la muerte y no volverá a ver ni a su esposa ni a su hijo. En el libro 15 nos enteramos por Zeus de que morirá por la espada de Aquiles.[6] Más adelante, en el mismo libro, el poeta repite y amplía ese dato: Héctor no vivirá mucho tiempo, «pues la diosa Atenea apresuraba la llegada del día fatal en el que había de sucumbir al poder del Pelida».[7] Poco antes de morir, Patroclo pierde su yelmo, que es el del propio Aquiles, y Zeus se lo entrega a Héctor, a pesar de que su muerte, se nos recuerda, «ya se aproxima». Patroclo, agonizante, advierte a Héctor que pronto perderá la vida frente a Aquiles. Zeus observa entonces cómo Héctor se pone la armadura del fallecido Patroclo y se nos recuerda una vez más que el dios sabe que la hora del troyano se aproxima.[8] Cinco libros más tarde, muere.

La de Aquiles es una muerte aún más anunciada. En el primer libro, Tetis menciona que está destinado a morir joven. En el libro 9 averiguamos por el propio Aquiles que podría haber elegido una larga

vida carente de gloria, pero que ha optado por la opción contraria.[9] Todavía no sabemos a qué edad le llegará la muerte. Otros siete pasajes prefiguran su muerte inminente y nos aportan cada vez más detalles.[10] En el libro 19, uno de los caballos de Aquiles obtiene momentáneamente el don de la palabra y le augura que será asesinado a manos de un dios y un hombre, pero no especifica quiénes serán. En el libro 21, Aquiles recuerda que su madre ha predicho que morirá por las armas de Apolo: conocemos por fin al agente divino. En el libro 22, el moribundo Héctor le anuncia que será asesinado por Paris y Apolo frente a las puertas Esceas de Troya. Así pues, a lo largo de trece libros hemos ido descubriendo de forma paulatina a manos de quién, cómo y, finalmente, dónde morirá Aquiles. Los últimos detalles se los da Héctor al morir, una escena que marca el punto culminante de la ira y la venganza de Aquiles.

He desgranado estos indicios porque implican la existencia de un único poeta; los lectores encontrarán muchos otros, incluso en las traducciones, que no dejan de ser el reflejo de una cualidad general del poema. Sir Ronald Syme, el gran especialista en Roma, solía decir que los buenos historiadores no se dejan sorprender: un acontecimiento, en su contexto, debería permitirles comprender otro. Mucho antes de que historias empezaran a fijarse por escrito, la *Ilíada* ya había renunciado a la sorpresa y el suspense, salvo en los juegos en honor de Patroclo, narrados en el libro 23. En nuestra epopeya tampoco hay espacio para lo casual, a pesar de que, como decía Balzac,

«el azar es el mayor novelista del mundo».[11] A veces, Homero despierta en nosotros falsas ilusiones diciendo que tal o cual cosa «podría haber sucedido», para luego añadir rápidamente: «si tal o cual personaje no hubiera intervenido». Las alternativas se anuncian, pero quedan en nada: ni estas ni la acción son fortuitas. Hasta el libro 22, jamás habríamos imaginado que el anciano Príamo afrontaría una misión como la que ha de llevarlo ante la presencia de Aquiles, pero, cuando se acerca el momento, Homero

se encarga de precavernos y, por medio de Zeus, nos anticipa el desenlace antes de relatarlo.

A lo largo del poema encontramos numerosas conexiones y patrones de segundo orden que, en ocasiones, enlazan pasajes muy distantes entre sí. En el libro 12, Glauco recibe un flechazo en el brazo y, unos dos mil cuatrocientos versos más tarde, en el libro 16, vuelve a referirse a la herida.[12] Aún más impresionante es el hecho de que Agamenón resulte herido de gravedad en el libro 11 y, al cabo de casi

cinco mil quinientos versos, llegue el último de todos a una reunión convocada por Aquiles por culpa de esa herida, a la que Homero alude de forma explícita.[13] Incluso escenas menores de la guerra presentan una notable continuidad. A principios del libro 12, el troyano Asio asalta temerariamente el foso defensivo de los griegos en compañía de varios hombres, a los que se nombra uno por uno. Su muerte se narra casi setecientos versos más tarde, y la de tres de sus seguidores aún más adelante.[14]

En los parlamentos y los pequeños episodios, los patrones pueden ser aún más intrincados. Homero compone a veces en forma de anillo, retomando al final de un discurso el mismo tema con el que el orador había comenzado. En respuesta, un segundo orador puede volver a abordar los mismos temas pero en orden inverso.[15] De hecho, algunos han leído en esta clave el poema entero. El patrón de la acción del primer libro presenta similitudes con el del último. En el primero, la diosa Tetis sube al cielo para suplicar a Zeus por su hijo. En el último, Zeus la envía a la tierra para que le dé instrucciones a Aquiles. Ambos libros comprenden un intervalo de doce días. Ambos narran el regreso de un hijo con su anciano padre, aunque en el primer caso se trate de una hija cautiva y en el segundo de un hijo muerto. Los comentaristas modernos han buscado modelos de este tipo y han sostenido que la *Ilíada* en sí es un ejemplo de composición anular, una obra en la que a cada momento resuenan ecos de su principio.

Es cierto que existen similitudes, aunque a mi juicio no conforman un anillo.[16]

Estas pautas y anticipaciones nos mueven a ver la mayor de la *Ilíada* como una unidad, pero hay dos excepciones evidentes. Uno de los libros del poema, el décimo, podría eliminarse sin perjuicio para el resto de la obra. En él se narra la incursión de Odiseo y Diomedes en el campamento enemigo y su encuentro con un espía troyano, Dolón. La incursión tiene lugar de noche, cosa extraña. Por diversas razones, se considera con razón que este episodio podría ser un añadido posterior, siendo no la menor de ellas que el botín del asalto, los famosos caballos de Reso, no vuelve a aparecer en todo el poema. Se ha demostrado que el autor de esta parte estaba familiarizado con las técnicas y el vocabulario de la obra, pero también que se aparta significativamente de ellos.[17] Evitaré, por tanto, referirme a este libro al analizar los valores de la *Ilíada*, su contexto material, etcétera, aceptándolo como obra de un poeta posterior, de hacia el

600 a. C. Esta fecha se deduce a partir de la presencia de la figura, por lo demás oscura, de Dolón en una gran ánfora griega fabricada hacia

el año 580 a. C.: en ella se lo ve agachado, postura acorde con su misión en el relato homérico. La imagen parece presuponer el papel de Dolón en la *Ilíada* tal como la conocemos.[18]

Hay otro pasaje que probablemente sea interpolado: la lista de las naves y los comandantes griegos desplazados a Troya. Se encuentra en el libro 2, después de cuatro elaborados símiles, el primero de los cuales describe el peligro de un incendio en un bosque, que se compara con el avance del ejército griego hacia la batalla. A lo largo de casi doscientos setenta versos, se nos detallan los distintos contingentes, sus patrias y sus caudillos. No es este el único catálogo que encontramos en la poesía griega antigua, y no son pocos sus admiradores, pues contribuye a crear el clima para el inicio de la gran batalla. Sin embargo, tanto su punto de vista como su geografía apuntan a un poeta distinto, por lo que acepto aquí la opinión generalizada de que ni es obra de Homero ni formaba parte de la epopeya tal como este la compuso.[19]Le sigue una breve lista con algunos de los caballos del ejército griego y, a continuación, otro escueto catálogo con los aliados de los troyanos, probablemente interpolados también ambos.

Algunos autores han argumentado que el catálogo de las naves griegas se remonta a la remota época micénica, en torno a 1250 a. C., cinco siglos antes de Homero, pero yo soy de los que dudan de esta audaz hipótesis y prefiero ver en él la mano de un poeta algo posterior —de hacia el año 700 a. C.— que lo compuso en Beocia, el epicentro del catálogo, sobre la base de un material tradicional.[20]

En términos generales, sería falaz suponer que una concepción unitaria implica un único autor, pero el resto de la trama de la *Ilíada* está tan bien cohesionada que resulta evidente que un único autor guía su curso. Este autor es sin duda un individuo, un «él», no una larga tradición impersonal, un «ello», ni tampoco un «ella»: en la Antigüedad, nunca se atribuyó ningún poema heroico griego de gran extensión a una mujer. Temas como la futura muerte de Aquiles están elaborados con demasiada pericia como para ser añadidos de poetas posteriores a un poema en desarrollo constante, tejido a lo largo de mucho tiempo. Cada alusión está integrada en su contexto y no puede suprimirse sin afectar a otros elementos: esto resulta fatídico para las teorías del remiendo. A excepción del incómodo libro 10 y los catálogos del libro 2, los episodios que integran el poema no nacieron como fragmentos aislados, hilvanados más tarde a golpe de «y entonces...». Lo importante aquí es que casi cualquier episodio imaginable —«Héctor vuelve con su familia», «La embajada a Aquiles», «Los juegos fúnebres por Patroclo»—

presupone el conocimiento del poema principal. En su origen no eran independientes.

Solo tienen sentido a la luz del conjunto. El público no debió de empezar a pedir episodios sueltos hasta después de haber escuchado el poema entero.

Aun sin contar el libro 10 ni los catálogos del libro 2, la parte atribuible a Homero es francamente impresionante: unos quince mil versos. El resultado suele clasificarse como epopeya, un término aplicado a obras muy dispares que incluyen desde las antiguas narraciones sobre Gilgamesh, que circulan por Mesopotamia a partir del segundo milenio a. C., hasta algunos relatos cinematográficos de larga duración del segundo milenio d. C., de los cuales *Lawrence de Arabia* sería un buen ejemplo. En su acepción moderna, la epopeya es una narración extensa y ambiciosa que relata grandes hazañas y suele centrarse en un héroe o heroína concretos, es decir, tiende a girar «en torno a»

alguien. Cuando se trata de un poema, suele estar narrado en estilo elevado e incluir interacciones entre dioses y mortales.

La etiqueta de «epopeya» o «poesía épica» es griega. Ambas se atestiguan por primera vez mucho después de Homero, pero es posible que existieran ejemplos de este género en otros lugares antes de que la denominación fuera acuñada.[21]Muchos comentaristas opinan que los poemas sobre Gilgamesh que se han conservado integran una «epopeya de Gilgamesh»; en ellos, efectivamente, se llevan a cabo grandes hazañas en respuesta a grandes desafíos, el material clásico de la épica, y concluyen con una búsqueda, que siempre es elemento útil en una trama narrativa: Gilgamesh parte en busca de la inmortalidad. Los grandes poemas narrativos de este tipo siguen representándose en muchas culturas, desde Asia central hasta la India, desde Sri Lanka hasta el África occidental. Aun así, aquí voy a restringir el uso del término «epopeya».[22]

Las dos epopeyas homéricas, la *Ilíada* y la *Odisea*, son muy características. Ambas tienen tramas que se mueven en una dirección —la cólera de Aquiles en la *Ilíada* y el regreso a casa de Odiseo en la *Odisea*— y presentan una temporalidad extraordinariamente comprimida —cincuenta días en un caso, cuarenta y dos en el otro—; las narraciones sobre Gilgamesh difieren en aspectos tan cardinales como estos. A mi entender, el sello distintivo de la epopeya es que está regida por una trama única. En lugar de buscar epopeyas en otras lenguas y culturas, prefiero descolonizar esta categoría y no preguntarme si las sociedades africanas tienen epopeyas, como si por algún motivo fuera algo obligatorio. Tanto en África como en la antigua Babilonia ha habido poemas heroicos extensos, que yo defino como poemas sobre héroes o heroínas y sus hazañas.

Por lo que sabemos de su contenido, los poemas de los autores griegos casi contemporáneos de Homero eran poemas heroicos de tipo acumulativo («y entonces...») que en nada se asemejaban a los suyos. En mi opinión, Homero no solo inventó la trama, sino también un nuevo género: la epopeya.

Las definiciones modernas de epopeya especifican a veces que debe «centrarse en hechos relevantes para la comunidad».[23] Llama la atención que la *Ilíada*, la primera epopeya que se nos ha conservado, no se centre en hechos relevantes para la comunidad en sentido estricto. Su tema principal, la cólera de Aquiles y sus consecuencias, no tiene nada que ver con eso. El poema presagia, pero no describe, la caída de Troya, y ni siquiera este acontecimiento tiene una importancia fundamental para la creación de una «comunidad» griega. Al final de la guerra, los héroes griegos se limitan a regresar a sus hogares y se enfrentan por separado a lo que allí los espera. La *Ilíada* no se compuso con el objeto de que fuera el poema fundacional de la nación helena. En esto difiere por completo de la *Eneida* de Virgilio y su relación con Roma. Los oyentes de Homero, a diferencia de muchos de los de Virgilio, no creían que se les hubiera encomendado la misión de gobernar a otros.

Todo esto fue decisión de Homero: él fue quien concibió un poema extenso carente de mensajes formativos destinados a una comunidad. Pero, entonces, ¿qué tipo de contexto tenía en mente? Es indudable que se dirigía a un público de oyentes, no de lectores:

« *Canta*, oh diosa», dice al principio. En la *Odisea*, uno de los aedos de la trama canta en un banquete para los invitados de un rey. Las

interpretaciones poéticas en esta clase de escenarios son bien conocidas en muchas sociedades históricas posteriores, desde las primeras tribus germánicas de Europa hasta los salones de los caudillos anglosajones.[24] Sin embargo, la *Odisea* presenta un banquete legendario en un pasado distante: que en el poema aparezca un banquete no significa que la *Odisea* o la *Ilíada* se representasen en un escenario similar. Por lo demás, los usos griegos relacionados con esta clase de colaciones han ido cambiando con el tiempo. Los héroes homéricos se sientan en sillas, comen carne y beben vino, pero hacia el año 800 a. C. —por lo menos en Atenas, y hacia el 750 a. C. en el resto del mundo griego— los asistentes a los convites bebían después de la cena.[25] Más tarde, hacia el 630 a. C., adoptaron la costumbre de reclinarse en divanes cuidadosamente dispuestos durante las sesiones de ingesta de bebidas conocidas como «simposios». Estas fiestas simposíacas eran mucho más reducidas que los banquetes y habría sido imposible celebrarlas si los invitados superaban la treintena.

Según un trabajo reciente, la *Odisea* se compuso para ser recitada a lo largo de treinta y nueve noches en esta clase de fiestas, aunque lo cierto es que habría que tomarse no pocas licencias para trocear la *Odisea* en treinta y nueve porciones de la duración de un simposio.[26] Además, los invitados tendrían que reunirse una noche sí y otra también durante casi seis semanas para seguir la trama hasta su conclusión. En cuanto a la *Ilíada*, su tema es bastante inadecuado a semejante contexto: a juzgar por ejemplos posteriores, el simposio era un escenario en el que se interpretaban obras breves y poemas íntimos sobre el amor y el ingenio. Un banquete a la antigua usanza, en el que se sirviera tanto comida como bebida, habría sido una ocasión más apropiada, e incluso ya en la época de los simposios —al menos antes del año 650 a. C.—, es posible que las familias nobles siguieran invitando a sus iguales y subordinados a esta clase de reuniones. Sin embargo, la *Ilíada* no se dirige a ningún mecenas, como sin duda habría requerido su condición de anfitrión. Para interpretarla en un banquete hasta el final, habría sido necesario que los comensales asistieran a varias y muy largas cenas noche tras noche. Y en cada una de estas veladas habrían tenido que pasar varias horas sentados en taburetes o sillas.

Los poemas heroicos extensos de otras culturas sugieren otras posibilidades.[27] Algunos se recitaban en banquetes de boda, pero el truculento asunto de la *Ilíada* la hace bastante inadecuada para esta clase de ocasiones. Otro escenario típico eran los festivales de la cosecha, pero el tema tampoco encaja. La posibilidad más atractiva es

que se representase durante festividades religiosas.[28]

Durante muchos siglos antes de Homero, en las muy diversas sociedades y culturas de Oriente Próximo, había habido poetas que actuaban en festivales que se celebraban en los templos dedicados a uno u otro dios, a menudo en épocas fijas del año. Algunos himnos griegos tardíos se inscriben en este contexto: uno, dirigido a Apolo hacia el 525 a. C., hace referencia al pugilato, la danza y el canto poético durante una reunión en honor al dios en la isla de Delos.[29] Es seguro que, a partir del 520 a. C., equipos de recitadores representaban la *Ilíada* en Atenas durante las Panateneas, una gran festividad en honor de la diosa Atenea que se prolongaba varios días.

Una inscripción griega hallada recientemente ofrece detalles fascinantes sobre lo que podía llegar a incluir un festival griego. En el año 124 a. C., un tal Demóstenes organizó un festival artístico en Enoanda, una pequeña ciudad de habla griega situada en Licia, en el suroeste de Asia. Debía celebrarse durante tres semanas de julio, y cinco de los nueve primeros días estaban consagrados a la representación de poesía.[30] En Enoanda se celebraban certámenes de poetas cómicos y trágicos: las competiciones poéticas eran una práctica muy arraigada en Grecia, pero no en Oriente Próximo. En cualquier caso, no es posible que esa fuera la ocasión para la que Homero compuso la *Ilíada*: para ser comprendido, su poema debía representarse de un tirón, con lo que apenas habría sobrado tiempo para que otros poetas compitieran contra él. De ello podemos deducir dos cosas: primero, que un poema tan extenso como el de Homero exigía atención exclusiva durante varios días; segundo, que los organizadores, al concedérsela, debían de saber que era un poeta capaz de ejecutar un poema excepcional, digno de ser escuchado sin rivales. En tal caso, cabe suponer que ya hubiera interpretado alguna versión de la epopeya en otro contexto.

Solo podemos hacer conjeturas, pero mi conjetura favorita contiene algunos elementos novedosos, como por ejemplo que Homero recitó por primera vez la *Ilíada*, en alguna de sus versiones, ante un ejército en campaña. En el poema no aparece ningún aedo en el campamento de los héroes griegos, pero su ausencia en ese pasado remoto no tiene por qué ser un reflejo de la realidad de Homero. En el año 334 a. C., Alejandro Magno, que era un apasionado admirador de la *Ilíada*, se llevó consigo a varios poetas épicos para su larga marcha por Asia, e hizo representar dramas poéticos para entretener a sus

tropas incluso en la India.[31] Bien es cierto que el cometido de estos poetas era celebrar las hazañas del propio Alejandro, pero podría ser que los comandantes de la época de Homero fueran menos egocéntricos. Lo que yo sugiero es que Homero representó una primera versión de su gran poema sobre un grupo de héroes en campaña a lo largo de varias noches durante o después de una larga incursión o del asedio a alguna ciudad de Asia occidental, y por tanto ante un auditorio formado enteramente por hombres. Su fama se extendió a partir de entonces y, gracias a ello, pudo representar su obra en exclusiva en algún festival religioso, esta vez ante un público mixto y acaso en una versión más larga.

El poema no honra a ningún dios en particular, ni a ninguna ciudad o familia. Ambas características sugieren que fue compuesto para una ocasión más general, no restringida a una ciudad en particular. En la patria de los primeros oyentes de Homero, existían unas fiestas con tales características: las Panjonias, instauradas por los jonios asentados en la costa occidental de Asia. Probablemente este sea el contexto en el que haya que entender la imagen del toro al que se arrastra para sacrificarlo a Poseidón en uno de los símiles homéricos, ofrenda que acaso tuviera lugar en el santuario localizado hace poco en Çatallar Tepe, en el monte Mícala. La festividad se ha relacionado a veces con la conmemoración de la victoria jónica sobre un asentamiento llamado Melia, que por lo visto no era griego, sino cario. Los hallazgos realizados en Çatallar Tepe se ajustan bastante bien a esta hipótesis, aunque la ocupación griega de la supuesta Melia no parece anterior al 650 a. C.[32] No existe ninguna razón para considerar esta victoria como el origen del festival panjonio en sí: es posible que los jonios se reunieran y celebraran un festival religioso que expresara y confirmara su identidad común mucho antes de dicha batalla. Ignoramos dónde se celebraban estos primeros festivales, pero cabe suponer que era en el monte Mícala, sede del culto a Poseidón, o en sus cercanías.

Dondequiera que fuera, Homero pudo haber actuado en uno de ellos, quizá en las laderas inferiores del Mícala, con vistas al mar de Icaria. Es posible que luego viajara por el Egeo y recitara su obra maestra en otros festivales griegos, perfeccionándola y sumándole cada vez más elementos.

No son más que conjeturas, pero no son del todo infundadas. La unidad del poema, su extensión y su tema hacen que otros lugares sean muy improbables: la del festival es una posibilidad bastante aceptada entre la crítica moderna. Sería coherente con lo que podemos deducir sobre los lugares que conoció y donde actuó

Homero. No sabemos dónde nació, y mucho menos dónde murió, pero sí que viajó hasta Troya y la Tróade, y

posiblemente hasta Licia y el valle del Janto, en la costa suroeste de Asia. Al igual que sus oyentes, estaba familiarizado con muchos aspectos de la costa occidental de Asia y el mar adyacente, en una zona comprendida entre Éfeso y, digamos, Mileto. Los argumentos a favor de estas ubicaciones ya han arrojado luz sobre algunos de los elementos del poema y su elaboración. A partir de aquí, entramos en un territorio controvertido desde el punto de vista académico: no solo dónde pudo componer, sino cómo lo hizo.

Parte II

La composición de la *Ilíada*: ¿cómo?

Capítulo 7

«Canta, oh diosa...»

La *Ilíada* empieza con una pista que tiene que ver con la forma en que se representaba y que ha sido muy discutida: la exhortación «Canta, oh diosa...». Sin embargo, después de este primer verso, no vuelve a decirse que el poeta o la Musa tengan que cantar. En otros lugares, Homero le pide a la Musa que «diga». Comparando el uso de los verbos *cantar* y *decir* en otros poemas griegos arcaicos, el especialista Martin West argumentó en 1981 que se referían al mismo tipo de ejecución, consistente «efectivamente en

“cantar” [...] ajustándose a unas notas e intervalos definidos, pero que no dejaba de ser una forma estilizada de habla en la que el ascenso y descenso de la voz se regía por el acento melódico de las palabras».1

En el libro 9 de la *Ilíada*, cuando los tres embajadores de Agamenón acuden al campamento de Aquiles para suplicarle que se reincorpore a la campaña, se lo encuentran cantando las «famosas gestas de los hombres», héroes como él, mientras su amado Patroclo aguarda sentado a solas, en silencio. La escena es fácil de visualizar, y sus detalles, precisos. Aquiles está actuando como si fuera un poeta, algo que no hace ningún otro héroe de la *Ilíada*. Acompaña su canto «con

una sonora lira de puente de plata», obtenida durante el saqueo de la ciudad de Eetión. Tres libros antes, Homero nos ha dicho que Eetión era el padre de Andrómaca, y que Aquiles lo asesinó junto a sus siete hijos. Es posible que Homero no tuviera la intención de hacer hincapié en este suceso durante la interpretación de Aquiles: quizá solo pretendía explicar el origen de la lira, justificar la presencia de un instrumento tan refinado en el contexto de una guerra. Aquiles entona un canto que habla de hazañas heroicas, como los predecesores de Homero en la vida real.2

En la *Odisea* también aparecen poetas que cantan con una lira en un pasado distante y ante un público congregado para cenar. Las liras tienen una larga historia entre los griegos, y ya se las menciona (*ru-ra-ta*) en el griego usado en los palacios del que hoy conocemos como periodo micénico (*c.* 1300 a. C.). En uno de esos palacios, en Pilos, una pintura al fresco (*c.* 1250 a. C.) representa a un músico que sostiene una lira de cinco cuerdas: está sentado sobre una roca frente a varias parejas de comensales pintados a una escala mucho menor. Se trata de un poeta y cantor, y la pared es probablemente la de una estancia que servía como sala de banquetes. Sin duda lo pintaron allí porque era la sala donde tenían lugar esas actuaciones.3

Martin West sostiene que Homero tocaba una lira de cuatro cuerdas, pero concluye que ni detenía su sonido con los dedos ni ajustaba su longitud: las cuatro cuerdas correspondían a otras tantas notas. West proyecta hacia la época de Homero lo que autores griegos posteriores denominaban la «escala jónica» y asigna una nota a cada cuerda, aproximadamente mi, si, sol y fa. Hecho esto, asigna las distintas notas a cada una de las palabras de los dos primeros versos de la *Ilíada* en función de su probable acento tonal y da un ejemplo de cómo podría haberlas cantado Homero.4

Dos expertos de Viena, Georg Danek y Stefan Hagel, han depurado este argumento y han ido todavía más lejos. Para ejemplificar su teoría, Hagel ha grabado varios pasajes de las epopeyas homéricas, incluido el canto que interpreta uno de los poetas de la *Odisea* (pueden escucharse en: https://www.oeaw.ac.at/kal/sh/). Según los autores, la voz de Homero se elevaba a principio de verso y tendía a descender al final. Podía haber excepciones, a juzgar por la acentuación de algunas palabras a final de verso, pero estas variaciones no harían sino realzar el efecto general. La reconstrucción de Hagel suena extraña a nuestros oídos, pero tal vez no lo sería tanto para los experimentados oyentes de Homero.

¿Cantaba Homero de este modo durante toda la *Ilíada* o cantaba

solamente al principio para luego recitar sin acompañamiento y recurrir al canto solo cuando alguno de los personajes cantaba también? En opinión de West, a menudo el canto se pausaba a final de verso, pero estas pausas regulares a lo largo de todo el poema habrían prolongado muchísimo su interpretación. Creo, por consiguiente, que Homero solo cantaba durante una pequeña parte de la actuación, aunque esta hipótesis presupone el dominio de otras habilidades, como el fraseo melódico y la inventiva musical. Esto hace que sus logros sean aún más encomiables. Significa también que la gloria original de esta obra que hoy consideramos clásica ha sobrevivido solo en parte. Admiramos las antiguas estatuas griegas por su blancura, pero en origen la piedra estaba pintada de vistosos colores.

Leemos los coros de los dramas griegos sin su música, sin los cantos y sin la danza que los acompañaba. Lo que los aficionados a los clásicos admiran con justicia pervive a menudo en una versión amputada.

En las traducciones en prosa de la *Ilíada*, esta mutilación alcanza límites extremos. En las ediciones en griego, la ejecución de Homero ha desaparecido, pero por lo menos sobrevive la métrica, que nos brinda el ritmo que su interpretación proyectaba. Este elemento se pierde en las versiones en prosa, pero sigue siendo esencial para apreciar el arte de Homero, que en todo momento utiliza el hexámetro, una combinación de sílabas largas y breves repartidas en seis unidades o «pies» (*hex*, 'seis'; *metron*, 'medida). Esta, por supuesto, no es una creación homérica. Desde el punto de vista lingüístico, es probable que algunas de las frases de la *Ilíada* que mejor se prestan al hexámetro se

remonten al lejano pasado micénico, hacia 1300 a. C., o incluso antes (uno de los ejemplos habituales es *xĭfŏs ārgŭrŏēlŏn*, 'espada tachonada de plata'). En las tablillas palaciales griegas de la época, la mayoría de los nombres de lugares y personas encajan en un hexámetro, lo cual implica que el griego usado en el habla cotidiana, a partir del cual se formaron dichos nombres, también podía utilizarse fácilmente en la poesía hexamétrica. Por consiguiente, es posible que los poetas del periodo micénico ya utilizaran este metro, aunque no se conserva ningún verso de esa época.5

El hexámetro es un verso extraordinario, mucho más complejo que cualquiera de los que conocemos por los poemas heroicos de otras regiones del mundo. Sus palabras se parten a mitad de verso, por lo que los especialistas modernos prefieren analizarlo en dos mitades o hemistiquios que se dividen en el tercer pie. No obstante, el hexámetro no se compone de dos partes en origen separadas, sino que

cada verso presenta una sólida unidad. Veamos un ejemplo, en el que las vocales largas se marcan con ¯, las breves con ˘, la división entre pies con | y la cesura (o división entre hemistiquios) con

//. Si lo recitamos, obtenemos el siguiente ritmo:

Eū găr ĕ|gō tŏdĕ | oīdă // kă | tā frĕnă | kaī kătă | thūmŏn |

ēssĕtaĭ | ēmăr (h)ŏt | ān // pŏt ŏ | lōleī | īlĭŏs | (h)īrē |

Estos versos aparecen en dos lugares distintos del poema, pero son conocidos sobre todo por el segundo, el magnífico discurso de Héctor a Andrómaca cuando se encuentran por última vez en Troya: «Bien lo sé en mi ánimo y mi corazón / que vendrá un día en el que la sagrada Troya perecerá». Estas conmovedoras palabras había de repetirlas muchos siglos después el general romano Escipión Emiliano al contemplar la formidable ciudad de Cartago, recién arrasada por su ejército.6Y al pronunciarlas, lloró, pues sabía que Roma caería también algún día. Tal es el destino de los imperios.

Como se aprecia en estos versos, el hexámetro se basa en dos tipos de pies o unidades métricas: el dáctilo, formado por una sílaba larga y dos breves (¯ ˘ ˘), y el espondeo, formado por dos sílabas largas (¯ ¯). Ambos son de fácil formación en griego, una lengua en la que abundan las vocales, a veces largas, a veces breves, y que, a diferencia de otros idiomas con cantidad vocálica, como el inglés, incluso desarrolló letras distintas para la *o* y para la *e*, en función de su cantidad. Los cinco primeros pies del verso pueden ser dáctilos o espondeos, pero el sexto y último tiene que ser un espondeo o un troqueo (¯

˘). La concatenación de dáctilos imprime velocidad al verso: un buen ejemplo es el ingenioso uso que Homero hace de ellos para narrar el trayecto de Poseidón desde la cumbre de su montaña en Samotracia.

Los espondeos, con dos vocales largas seguidas, suenan más lentos y solemnes. Pueden parecer más difíciles de formar, pero el verso homérico casi siempre trata la combinación de vocal breve ante dos consonantes como una sílaba larga o pesada (*Hēktor* empieza con una sílaba larga porque la *e* breve se vuelve larga delante de *kt*).

Asimismo, se requiere una vocal larga en la primera sílaba de cada verso. Esta exigencia resulta más incómoda y a veces los poetas, para cumplirla, alargaban artificialmente la vocal en esa posición. Un ejemplo de esto sería *Prīămĭdēs* ('hijo de Príamo'), ya que *Prĭamos* ('Príamo'), en cualquier otro caso, empezaría con una *ĭ* breve. Incluso

una palabra tan corta como la preposición *dĭă* ('por') podría alargarse como *dīa* si tuviera que ocupar el inicio del verso. Tanto en este como en otros lugares, a veces los poetas alargaban las vocales para ajustarse a las exigencias del hexámetro.

Si el final de cada pie coincidiera con el final de una palabra, el efecto sería insípido y monótono, pero las palabras griegas varían mucho en longitud. Gracias a esta variedad, el ritmo se realza y el final de las palabras no siempre coincide con el de los pies. El acento recae sobre la primera sílaba larga de cada dáctilo (¯ ˘ ˘), lo cual también contribuye a marcar el ritmo. En la poesía en inglés, a diferencia de en griego, el hexámetro se basa en el acento de las palabras, no en la cantidad vocálica. La versificación cuantitativa se ha utilizado en contadas ocasiones y, por regla general, sin demasiado éxito. Una excepción sería el excelente *Amours de Voyage* de A. H. Clough, escrito en 1849 en forma de una serie de cartas que varios corresponsales ingleses intercambian durante ese año lleno de revueltas y ambientado sobre todo en los turbulentos combates de Roma. La obra aprovecha oportunamente el ritmo del hexámetro, por ejemplo cuando una joven se dirige a otra escribiéndole casi sin aliento: George has just seen Garibaldi, dressed up in a long white cloak, on

Horseback, riding by, with his mounted negro behind him:

This is a man, you know, who came from America with him,

Out of the woods, I suppose, and uses a lassŏ in fighting,

Which is, I don't quite know, but a sort of noose, I imagine.

[George acaba de ver a Garibaldi, vestido con una larga capa blanca,

a caballo, cabalgando, con su negro montado detrás de él:

este es un hombre, sabes, que vino de América con él,

procedente de los bosques, supongo, y que cuando lucha utiliza un lazo,

que no sé muy bien qué es, una especie de soga, supongo.][7]

Los hexámetros de Clough transmiten los distintos tonos y emociones de sus personajes, desde lo arrogante hasta lo amoroso e incluso lo nostálgico.[8]

El poema de Clough es largo, pero la *Ilíada* lo es mucho más y plantea un reto mucho mayor a sus traductores. En ruso, la traducción de Nikolái Gnédich, terminada en 1829, está escrita íntegramente en hexámetros, una proeza que le llevó unos veinte años de trabajo. En alemán ha funcionado bien la traducción hexamétrica de Johann Voss, escrita en la década de 1790. En inglés también ha habido intentos de traducir en hexámetros, pero los más logrados introducen algunas variaciones en la métrica. En 1940, Cecil Day Lewis tradujo los hexámetros de las *Geórgicas* de Virgilio a versos con cinco o seis acentos. Su versión se retransmitió con buenos resultados por la radio y Richmond Lattimore la utilizó como punto de partida para su admirada traducción de la *Ilíada*, publicada en 1951. El filólogo clásico Peter Green adoptó el hexámetro en su excelente traducción de la epopeya homérica, publicada en 2015, que también aspira a ser fácil de declamar. No obstante, Green también combina los versos de seis acentos con otros de solo cinco, y hace algunas concesiones al ritmo natural del inglés introduciendo yambos (˘ ¯) y anapestos (˘ ˘ ¯):

Thus he spoke in prayer, and Phoebus Apollo heard him.

Down from the peak of Olympos he hastened, enraged at heart,

carrying on his shoulders his bow and lidded quiver,

arrows rattling loud on his shoulders as in his rage

he strode on his way: he came as nightfall comes.

[Así habló en oración, y Febo Apolo lo oyó.

Bajó de las cumbres del Olimpo, con el corazón enfurecido,

cargando sobre los hombros el arco y la cerrada aljaba,

y las saetas resonaban sobre los hombros mientras colérico

emprendía su camino: llegó como llega la noche.][9]

Durante sus actuaciones, Homero empezaba cantando con acompañamiento musical.

Después, recitaba durante horas sirviéndose de un verso complejo y extraordinariamente flexible, utilizando la lira solo a veces, supongo, cuando alguno de los personajes del poema cantaba también. Resulta

de suma importancia tener en cuenta que el lenguaje que oía su público no se parecía al del habla cotidiana. Al contrario, el griego de Homero combinaba formas muy antiguas con otras más recientes, y mezclaba asimismo distintos dialectos griegos.

Entre sus elementos antiguos destaca el respeto de la digamma, una letra griega ya casi obsoleta en tiempos de Homero. En 1713, el brillante erudito Richard Bentley dedujo, a través de un escrupuloso estudio, que algunas fórmulas utilizadas en los versos homéricos presuponen a menudo la presencia de una digamma ausente, aunque en otras ocasiones se comportan como si no existiera.[10] Bentley concluyó, correctamente, que la digamma seguía existiendo cuando las fórmulas que la presuponen fueron acuñadas, pero que estaba en proceso de desaparecer en la época en que compuso Homero. Veamos un ejemplo evidente. Cuando Helena se dirige a Príamo en el libro 3, lo llama *fīlĕ hĕkŭrĕ dēinē tĕ*, lo cual no se ajusta en absoluto al hexámetro, entre otros motivos por culpa de esa serie de cinco vocales breves. Si restauramos las digammas ausentes y cambiamos la *h* inicial por una *s* (otro cambio válido), obtenemos *fīlĕ s*F*e'kurĕ dē*F*ēinē tĕ*, que es un final métricamente regular para un hexámetro.[11] Las fórmulas de tratamiento son candidatas obvias para el uso de frases heredadas de épocas anteriores.

Después de Bentley, la filología se ha remontado aún más en el tiempo con el fin de explicar estas aparentes irregularidades. Homero separa con bastante frecuencia el prefijo preposicional de un verbo del propio verbo: *pros muthon eeipe* ('dirigió una palabra'), en lugar de *proseipe* todo junto, como en la prosa griega posterior. Esta dislocación permite que el verbo y su prefijo sean mucho más flexibles desde el punto de vista métrico. El fenómeno ya es poco frecuente en los testimonios que conocemos del griego del periodo micénico, por lo que probablemente sea incluso anterior: Homero y sus coetáneos lo heredaron como una herramienta métrica y continuaron utilizándolo.[12]

En cuanto a la mezcla de dialectos —eólico, jónico, etcétera—, los admiradores de Homero del siglo XVIII ya eran conscientes de ella. En 1756, lady Mary Wortley Montagu, mujer de un ingenio incomparable, le escribió a su amado Francesco Algarotti una carta «a imitación de Homero» —palabras suyas—, ya que en ella mezclaba tres «dialectos»: inglés, francés e italiano.[13] Lady Mary no sabía griego, pero había sido amiga íntima del traductor de Homero, Alexander Pope. Las traducciones en prosa legible pasan enteramente por alto

esta dimensión de la *Ilíada*.

Para los críticos del siglo XVIII, esta amalgama de dialectos y la presencia/ausencia de la digamma parecían encajar con la opinión de que la *Ilíada* había sido tejida a partir de poemas más breves compuestos en diferentes épocas. En 1713, Bentley señaló que Homero «escribió una serie de cantares y rapsodias que él mismo interpretaba para obtener algunas ganancias y cosechar aplausos en festivales y demás celebraciones; compuso la *Ilias* para los hombres y la *Odysseïs* para el otro sexo. Estos cantares sueltos no se recopilaron en forma de epopeya hasta [...] más de quinientos años después».[14] Merece la pena insistir en las palabras de Bentley para mostrar que discrepaba de Flavio Josefo y sus herederos en un punto crucial: Homero, según él, sí escribió.

En 1788, los analistas y sus teorías parecieron recibir un apoyo inesperado. Se había publicado un importante manuscrito homérico procedente de la inmensa biblioteca que el cardenal Besarión había donado a la República de Venecia en 1468.[15] El manuscrito había sido copiado en Constantinopla en el siglo X, pero contenía escolios de críticos antiguos, entre ellos el erudito alejandrino Aristarco de Samotracia, «el mejor de los gramáticos», y discusiones relativas a versos interpolados y lecturas alternativas. Estas adiciones y variantes demostraban que el texto de la *Ilíada* y la *Odisea* no se había fijado por completo en una fecha temprana.

Impresionado por este descubrimiento, el filólogo alemán Friedrich Wolf publicó en 1795 los resultados de un minucioso análisis realizado a lo largo de unos veinte años.

Sostenía que tanto la *Ilíada* como la *Odisea* habían conocido por lo menos tres fases. La primera habían sido una serie de breves poemas orales autónomos, compuestos, según Wolf, por el propio Homero hacia el año 900 a. C. En aquella época, afirmaba Wolf, Homero y el resto de los aedos griegos eran analfabetos. Esos poemas breves se habrían conservado por vía oral y, mientras tanto, algunos de sus seguidores habrían compuesto otros poemas orales por su cuenta. Con la generalización de la escritura alfabética entre los griegos, acaso tres siglos más tarde, todos esos poemas habrían sido puestos por escrito. Pero aun entonces, según Wolf, siguieron siendo textos independientes. Solo en la década del 520 a. C., en Atenas, se amalgamaron y dispusieron hasta formar una *Ilíada* y una *Odisea* de gran extensión, como parecen recordar algunas fuentes antiguas posteriores, que atribuyen tal iniciativa a Pisístrato y a sus hijos, que por entonces gobernaban Atenas.[16]

Las opiniones de Wolf dejaron una profunda huella en el estudio analítico de la *Ilíada* del siglo y medio posterior. Como él mismo señalaba, su opinión general coincidía en buena medida con la de Josefo y la mayoría de los eruditos europeos que habían escrito sobre el asunto desde 1560. Su originalidad residía en el detalle sistemático con que la sustentaba. Aunque al principio pasó desapercibido en Inglaterra, Wolf convenció a los eruditos analíticos del continente europeo de que el reto de leer la *Ilíada* consistía en identificar los breves poemas originales que se escondían bajo su superficie. Sus incongruencias eran indicio de la existencia de dichos poemas.

En la década de 1840, cuarenta años después de Wolf, la idea de que la *Ilíada* había crecido como una bola de nieve también estaba viva. Los estudiosos seguían comparándola con un edificio que hubiera evolucionado de manera gradual. El banquero y competente historiador londinense George Grote la equiparó con una «casa construida sobre un plano relativamente estrecho y ampliada luego mediante una sucesión de anexos». Más tarde la compararon con una iglesia, sobre todo con una catedral medieval a la que se le hubieran ido añadiendo capillas, naves y demás modificaciones.[17]

Tanto si Homero cantaba como si declamaba, tanto si escribía como si interpretaba improvisando, había un punto que seguía sin recibir la debida atención: su peculiar mezcla de dialectos, una herramienta finamente depurada.[18] Dado que las palabras de cada dialecto griego se dividen de manera diferente, el hecho de mezclarlos suponía una ventaja para los aedos que componían en hexámetros complejos. El verbo *ser* podía ser *ēmmĕnai*, *ĕmĕnaī* o *ĕmĕn* en eólico o *eīnāi* en jónico: cada opción tiene un valor métrico distinto. En el lenguaje homérico, las formas eólicas casi siempre ofrecen alternativas métricas a las jónicas: esta es la razón funcional de que se hayan conservado. La forma eólica *pĭsŭres* alterna con la jónica *tēssăres* ('cuatro'), y el eólico *pāntēssĭ* con el jónico *pāsĭ*

('a todos' o 'para todos'). Hay dos puntos reveladores en esta combinación de dialectos.

Por un lado, no duplica formas verbales con idéntico valor métrico: en ese sentido, es económica. Por otro, ofrece ventajas compositivas: las palabras que se conservan en la mezcla permiten diferentes colocaciones dentro del hexámetro. Una lengua con estas cualidades funcionales tan depuradas no pudo haber surgido con Homero, como si este hubiera viajado por las distintas regiones de Grecia eligiendo las formas que juzgaba más adecuadas para su verso, sino que era una herramienta que había evolucionado y se había perfeccionado durante

décadas antes de que él la heredara y empezara a utilizarla.

Muchos de estos rasgos del lenguaje homérico fueron observados por los especialistas alemanes del siglo XIX que intentaban deslindar en sus poemas los constituyentes tempranos de los tardíos. Repararon entonces en que el estilo homérico posee una

característica similar. No solo es famoso por sus recurrentes combinaciones de sustantivo o nombre propio con adjetivo o epíteto, como en «Aquiles de pies veloces»,

«caballos de duras pezuñas» o «Zeus que las nubes acumula». Estas saltan a la vista de cualquier lector o estudioso, pero Heinrich Düntzer se dio cuenta en 1872 de que estas construcciones funcionan de forma similar a la mezcla de dialectos. Düntzer observó que el poeta tenía varias formas de describir el vino, pero que ninguna de ellas se solapaba métricamente con otra.[19] Su empleo no estaba determinado por el sentido, sino por el lugar que ocupaban en el hexámetro. También ellas tenían una función económica y compositiva. El héroe Menelao nos ofrece un ejemplo: puede ser «el rubio Menelao» (*xānthōs Mĕnĕlāŏs*), «Menelao amado por Ares» (*ărēĭfĭlōs Mĕnĕlāos*), «Menelao valeroso en el grito de guerra» (*bŏēn ăgăthōs Mĕnĕlāŏs*, cuya *b* inicial influye en la cantidad de la última vocal de la palabra anterior) o, en caso genitivo, «del glorioso Menelao» (*Mĕnĕlāōu kūdălĭmōiŏ*), que utiliza dos terminaciones de caso genitivo de distintas épocas, cada una con un valor métrico diferente, ajustándose así a los últimos pies del hexámetro.

¿Por qué elaboraron los poetas este lenguaje artificial? He aquí una buena pista para buscar los orígenes de la *Ilíada*. No basta con decir que Homero era un poeta tradicional:

¿cuál era la tradición y por qué existía? En la Antigüedad, Flavio Josefo ya había apuntado que Homero componía sin escribir, opinión compartida por Scaliger en la década de 1560. A mediados del siglo XVIII, Robert Wood imprimió un nuevo giro a la cuestión. En lugar de limitarse a admitir que Homero componía cantares breves de forma oral, lo comparó con «los poetas italianos y orientales cuando recitan al aire libre», intérpretes a los que había visto en el transcurso de sus viajes, sobre todo en Siria, donde en la década de 1740 visitó las ruinas de la ciudad de Palmira y escuchó las canciones de los beduinos analfabetos. Wood explica que estos «poetas italianos y orientales» señalaban «cada uno de los objetos descritos en los escenarios imaginarios que su creatividad improvisaba».[20] No da más detalles, pero lo que insinúa es que también Homero, al no escribir,

improvisaba una parte de lo que cantaba. Las observaciones de Wood impresionaron entonces al erudito Friedrich Wolf, quien también se decantaba por un Homero que componía cantares breves sin la ayuda de la escritura.

Llegados a este punto, cobran importancia los estudios comparativos de la poesía oral de otras culturas. Lo que Wood encontró en Siria, otros lo estaban encontrando en Europa y lo interpretaban a la luz de la imagen que se habían formado de Homero, aunque esta pudiera ser un espejismo. Quienes visitaban el Imperio otomano sabían que en Serbia y Bosnia se recitaban poemas heroicos desde el siglo XIII, y en fecha tan temprana como 1568 se imprimió una recopilación de cantares serbios.[21] En el siglo XVIII empezó a compararse a estos cantores con nuestro poeta. Ellos parecían ser el

testimonio viviente del método compositivo de Homero, algo que el estudio del texto jamás les habría permitido comprobar. Sus hipótesis se basaban en el trabajo de campo de unos viajeros admirables, personas que partían a países lejanos para escuchar poesía oral en lenguas muy difíciles de entender para los forasteros. La comparación con las culturas vivas de otras partes del mundo es un recurso que los homeristas siguen aplicando cuando estudian los valores, las prácticas sociales y los estilos de lucha del poema. En los dos capítulos siguientes me detendré en los pioneros de esta línea de investigación y en su aportación al estudio de la forma de componer de Homero, ya que transforma nuestras ideas sobre las posibilidades de la poesía y les da vida. Gracias a ellos, la poesía homérica ha tenido un papel seminal no solo en los estudios clásicos, sino en el estudio comparativo de la literatura universal.

Capítulo 8

Una tarea homérica

A principios del siglo XIX, el interés por la poesía oral se vinculó con un tema apasionante: la conciencia nacional y sus raíces. En ningún lugar despertó este asunto tantas pasiones como en los Balcanes. En Serbia, las canciones que se interpretaban oralmente se consideraban poesía tradicional y se utilizaban para respaldar los argumentos a favor de una conciencia nacional (el «ilirismo»). Gracias a una serie de encuentros fortuitos que el homerismo moderno tiende a minimizar, acabaron comparándose con la poesía de Homero.

Poco después de una revuelta serbia contra el dominio turco otomano, un excelente investigador al que sigue venerándose como un héroe de

la lengua y la cultura serbias compiló de primera mano las canciones de los poetas rurales del país, algunas de ellas sobre batallas muy recientes.[1] Se llamaba Vuk Karadžić y había nacido en el seno de una familia campesina, pero al ser cojo quedó dispensado del servicio militar y el trabajo agrícola. Se educó, en parte, en un monasterio y más tarde se dedicó a recopilar canciones, la mayoría de cantores humildes, entre ellos tres mujeres y varios ciegos que se habían dedicado a ello porque no eran aptos para ninguna otra ocupación.

En 1814, cuando Karadžić llegó a Viena, su detallado repertorio de cantares despertó el interés de Jernej Kopitar, una figura destacada en el ámbito cultural que casualmente había conocido hacía poco al homerista Friedrich Wolf.[2] Kopitar era partidario de la teoría de Wolf del Homero analfabeto que componía cantares breves. Como las canciones recopiladas por Karadžić también eran bastante cortas, de menos de mil versos, Kopitar envió cuatro que trataban temas bélicos a Friedrich Wolf en 1819 y presentó al poeta como un «rapsoda», el nombre que recibían los cantores de los poemas homéricos: el suyo es el primer testimonio escrito de la idea de que en Serbia también había Homeros. Con el tiempo, Karadžić acabó siendo llamado el «Homero serbio» y el símil hizo fortuna. Su primer libro, un breve cancionero, se amplió hasta ocupar cuatro volúmenes y se tradujo al francés y el alemán. También atrajo la atención de Jacob Grimm, el recopilador de los famosos *Cuentos de hadas de los hermanos Grimm*.

Uno de los cantores principales de Karadžić, Filip Višnjić, fue comparado con Homero, y a finales de la década de 1830, el apelativo «Homero serbio» se utilizó incluso como pie de una popular imagen de cierto cantor-poeta serbio.[3]

En sus últimos años, Karadžić se dedicó a estudiar los cantares bosnios, pero en la década de 1850 llegaron más pruebas de la relación entre Homero y la poesía oral desde un lugar inesperado: los cantores todavía en activo en Asia central. A medida que el poder ruso se expandía, algunos enviados y oficiales del ejército empezaron a interesarse por los pueblos y las lenguas de la región. A mediados de la década de 1850, en el actual Kirguistán, un kazajo de ascendencia noble, Chokan Valijánov, asistió a las representaciones de un extenso y compendioso poema sobre el héroe guerrero Manás y sus descendientes. Ninguno de sus intérpretes sabía leer ni escribir. En 1856, Valijánov describió el poema como «una especie de *Ilíada* de la estepa».[4] En la versión que él escuchó, Manás era musulmán y luchaba contra numerosos enemigos, sobre todo invasores chinos. Gracias a su origen kazajo, Valijánov entendía kirguís e incluso transcribió un episodio de unos tres mil cuatrocientos versos, para lo cual el poeta

tuvo que repetirle el poema dos veces mientras él lo iba anotando con atropellada caligrafía.

Los estudiosos de Europa occidental hicieron caso omiso de su descubrimiento, pero en la década de 1860 un notable erudito, Wilhelm Radloff, fue aún más lejos.

Nacido en Berlín, aunque residente en San Petersburgo, Radloff formó parte de una genial generación de rusófonos que se dedicaron a clasificar todo cuanto encontraban en Asia central: la flora, las lenguas, la arqueología e incluso la fauna (Nikolái Przewalski, por ejemplo, fue el descubridor de una variedad de caballos salvajes de pequeño tamaño que todavía lleva su nombre). En lo que hoy es Kirguistán, Radloff transcribió una larga interpretación del poema de Manás al dictado de un consumado cantor local. Radloff conocía otros dialectos túrquicos, pero aún no dominaba el «kara-kirguís» utilizado en el poema. La transcripción, por tanto, resultó problemática, pero aun así Radloff reparó en un hecho cardinal: el cantor especializado en la historia de Manás (o *manaschi*) «improvisa siempre según la inspiración del momento, motivo por el cual es incapaz de recitar el poema dos veces de manera absolutamente idéntica».[5] Incluso lo comparaba con «un pianista improvisador que crea una atmósfera uniendo varias secuencias, transiciones y temas con los que está familiarizado, generando así algo nuevo a partir de lo viejo». Radloff escribió mucho antes de que se inventara el jazz, pero la analogía estaba bien elegida. Sin embargo, como hablaba de una poesía muy alejada del mundo clásico, los especialistas no le prestaron atención.

En el libro 13 de la *Ilíada*, Homero describe cómo Zeus aparta la vista de la guerra de Troya para contemplar a los habitantes de las estepas, que son «los más justos de los hombres» y «ordeñan yeguas», actividad a la que siguen dedicándose para producir la nata que consumen y ofrecen a quienes visitan sus yurtas.[6] Ahora resultaba que, además de producir nata, estos pueblos también producían poemas, entre los que destacaba un inmenso poema heroico que multiplicaba al menos por veinte la extensión la *Ilíada* y del que nunca se había escrito una sola palabra. El núcleo del poema se remonta a muchos

siglos antes de 1800, a pesar de que la fecha de la primera referencia a alguno de sus elementos por parte de otro autor sigue siendo incierta.[7] El muy prolijo poema de las hazañas de Manás, su hijo y su nieto es un clásico poema de tipo acumulativo en el que un episodio sucede a otro, aunque todos podrían representarse de forma autónoma. Sus intérpretes todavía lo declaman y modulan la entonación, pero no cantan melódicamente ni se acompañan de

ningún instrumento. Kirguistán celebró en 1995 el milésimo aniversario del poema, convertido en elemento de cohesión nacional, aunque hay que decir que esa longevidad obedece a un cálculo bastante optimista. Una enorme estatua de Manás a caballo preside el centro de Biskek, la capital kirguisa, y el aeropuerto lleva su nombre.

Radloff continuó transcribiendo el poema de Manás y otros en Asia central, pero en 1872 regresó y fue nombrado inspector de Escuelas Túrquicas en otro distrito poblado por ordeñadores de yeguas: el de los tártaros de los alrededores de la bella ciudad de Kazán (que todavía se alimentan de carne de caballo). En 1884-1885 publicó los poemas que había transcrito en Asia central y los tradujo al alemán. Radloff había recibido una buena educación clásica y en su prólogo al poema de Manás tiene muy presentes los poemas homéricos. Opina, muy agudamente, que los episodios del poema kirguiso pueden compararse con la «misma fase en la que vivían los griegos cuando la poesía épica de las leyendas del ciclo troyano seguía viva en el ánimo del pueblo como auténtica poesía tradicional».[8] Incluso identifica al aedo Demódoco de la *Odisea* «con el cantor de los cantares kirguisos. Nunca canta nada de otros, siempre compone él mismo».

En la *Odisea*, Demódoco es un poeta que vive en la fantástica Feacia. Con ocasión de un banquete en el palacio, canta sobre una disputa ocurrida entre Aquiles y Odiseo. La historia arranca sin preparación previa y Demódoco va componiéndola sobre la marcha.

Más tarde, durante un certamen atlético al que sigue un actuación de bailarines, recita otra canción más subida de tono sobre el adulterio de Afrodita con Ares, el dios de la guerra, sorprendidos mientras todavía están en la cama desnudos, un espectáculo que hace las delicias del resto de las divinidades, que enseguida se acercan a mirar.[9] Durante otro banquete, canta sobre el caballo de Troya. Todos sus cantares ambientados en Troya empiezan como si fueran episodios de un conjunto más amplio, como los cantores kirguisos cuando interpretan breves episodios de la descomunal historia de Manás. En ningún momento se insinúa que Demódoco sepa leer o escribir.

Otro de los poetas orales de la *Odisea*, Femio, se describe así: «Soy mi propio maestro, pero el dios inspira en mi corazón toda suerte de cantos». Sin tener conocimiento de ello, uno de los cantores kirguisos le dijo a Radloff: «En general, puedo cantar estos poemas porque Dios ha puesto el don del canto en mi corazón [...]. Ninguno de mis

poemas es aprendido: todo sale de mi interior».[10] A pesar de esta analogía, Radloff nunca llamó al poema de Manás la « *Ilíada* de la

estepa». A su juicio, los cimientos la *Ilíada* eran los cantos orales, pero aun así creía posible que Homero hubiera utilizado la escritura, o si no, que alguien cercano a él la utilizara poco después. Radloff insistía en un punto muy importante. Basándose en sus hallazgos sobre el terreno, descartaba la transmisión oral de «cantos muy largos, de la extensión, por ejemplo, de varios libros de Homero

[...]. A tenor de mi experiencia, pues, tengo por imposible que una obra tan enorme como la poesía de Homero hubiera sobrevivido ni siquiera una década de no haber sido puesta por escrito». Según Radloff, los poemas interpretados de forma oral «se encuentran siempre en un estado fluido y se transforman en algo completamente nuevo al cabo de diez años».11

Su perspicacia es un anticipo de mucho de lo que ocurriría más tarde en el campo de los estudios homéricos. En 1903-1904, unos investigadores rusos, ignorados por los filólogos, historiadores y antropólogos occidentales, grabaron varios episodios del poema de Manás recitados por poetas kirguisos con la ayuda de los primeros equipos fonográficos.12Los estudiosos de la Europa alfabetizada conocían otros poemas orales, ya fueran en árabe, en sánscrito o en lenguas centroeuropeas, pero lo sorprendente del poema de Manás es que, a pesar de su extraordinaria extensión, ninguno de sus cantores, oyentes o coetáneos sabía leer ni escribir. Ni siquiera habían oído a nadie leer de un libro. En los años veinte, un poeta magistral dictó una larga versión improvisada de uno de los episodios de Manás a unos escribas, uno de los cuales la transcribió en caracteres árabes. El kirguís escrito no existió hasta 1924.

En 1864, mientras Radloff estaba con los kirguisos, el investigador croata Luka Marjanović viajó al noroeste de Bosnia y durante los veinte años siguientes recopiló no menos de 255.000 versos de poesía heroica oral, hasta entonces desconocidos. Los editó para publicarlos, pero haciendo hincapié en dos puntos cardinales: las variaciones entre las interpretaciones que un mismo poeta oral hacía sobre un mismo tema, en especial los versos iniciales, y la mezcla dialectal, una observación preciosa, ya que Marjanović había escuchado los poemas cuando esta mezcla todavía era palpable.13Ambas características tienen su correlato en la poesía homérica, pero Marjanović no estaba demasiado interesado en Homero. Ni los estudiosos de los clásicos en Marjanović. Entre otras cosas porque no sabían leer su lengua.

El año que apareció el gran libro de Radloff, otro investigador entrevistó a un grupo de poetas bosnios y transcribió sus versos, con la diferencia de que este poseía una amplio bagaje en griego antiguo.

Friedrich Krauss era un judío croata que se había formado en Viena, donde había traducido los libros sobre interpretación de los sueños compuestos en griego por Artemidoro en el siglo II o principios del III d. C.[14] Gracias a su traducción

al alemán, publicada en 1881, Freud empezó a interesarse por Artemidoro mientras llevaba a cabo sus primeras investigaciones sobre los sueños. Tres años después, Krauss consiguió que el príncipe Rodolfo de Austria le financiara una expedición a Bosnia y Montenegro para estudiar de primera mano a los poetas orales de la región. Allí conoció a ciento veintisiete *guslars*, como eran conocidos por el instrumento de una sola cuerda (la gusla) que tocaban con un arco durante sus actuaciones. Aunque eran analfabetos, Krauss recopiló unos 170.000 versos también desconocidos fuera del país.

Los *guslars* le contaron que habían empezado a aprender el oficio de niños y que repetían las canciones una y otra vez para no olvidarlas. Todos eran de orígenes humildes y tendían, según Krauss, al *dolce far niente* mientras imaginaban —cabe suponer— sus versos y repasaban sus canciones. A pesar de todo, algunos de sus informantes le dijeron que eran capaces de componer poemas de treinta, setenta y hasta cien mil versos.[15] Probablemente exageraban, pero algunos de los poemas que Krauss escuchó tenían, en efecto, una extensión impresionante. Uno de estos, un canto sobre una boda y sus consecuencias, tendría un porvenir inesperado en el ámbito académico.

Estas investigaciones tenían lugar al margen del estudio de Homero: Krauss venía de una formación clásica, pero en su libro nunca se menciona la *Ilíada*. Sus intereses residían en otra parte: en las realidades sociales y la historia, si así puede llamarse, que se plasmaban en los cantares de los *guslars*. A su regreso a Viena, Krauss se dedicó a la sexología, un tema nuevo y por entonces de moda, y sostuvo que el sexo tenía una importancia capital para la comprensión de la poesía heroica. Quizá sea cierto, pero nadie ha explicado todavía por qué. Curiosamente, en su traducción del libro de los sueños de Artemidoro, Krauss había omitido todas las referencias a prácticas sexuales que él —y en ocasiones también Artemidoro— consideraba antinaturales.

El libro de Krauss sobre sus investigaciones no apareció hasta 1908, pero su efecto fue inmediato y muy notable. Los antropólogos, al menos en París, enseguida relacionaron a los poetas bosnios con la forma de trabajar de Homero. En 1909, Arnold van Gennep, que pronto se haría famoso por el concepto de los «ritos de paso», publicó un libro sobre la «cuestión de Homero», en el que relacionaba los

poemas con la arqueología y la poesía popular, y señalaba que los buenos poetas bosnios «juegan con los tópicos como nosotros con las cartas».[16] En 1925, otro antropólogo, el jesuita Marcel Jousse, adoptó esta misma frase en su estudio sobre el estilo y el ritmo orales, un tema que los filólogos clásicos aún no habían explorado.[17]

Jousse se había criado en el departamento rural de Sarthe, al suroeste de París, y siempre le habían impresionado mucho las habilidades de los campesinos analfabetos.

Según él, su madre era también una excelente narradora, a pesar de que nunca leía libros. Lo que a Jousse le interesaba por encima de todo era la relación entre el estilo

oral y los procesos psicológicos y neurológicos subyacentes, en especial el lenguaje corporal, un aspecto en el que había reparado observando a los indios nativos americanos durante una visita de un año a Estados Unidos.

Jousse argumentaba que algunas partes de la Biblia se habían compuesto de forma oral, pero que no había dificultad en suponer que los discípulos de Jesús habían recordado las palabras exactas de sus parábolas, ya que los compositores orales daban fe de proezas memorísticas mucho mayores. A modo de prueba, aducía a cierto intérprete oral de Afganistán, pero también a los poetas bosnios y sus tópicos y a Homero como poeta oral.[18] Sin hacer un estudio sistemático de la cuestión, Van Gennep y Jousse habían encontrado otra forma de entender a Homero. No obstante, ninguno de los dos parece haber tenido conocimiento ni del poema de Manás, la « *Ilíada* de la estepa», ni de sus enormes dimensiones.

Desde la década de 1850, el trabajo de campo realizado en Asia central había demostrado un hecho crucial del que los analistas, incluido Friedrich Wolf, nunca se habían percatado: que sin la escritura no solo era posible componer canciones breves, sino también poemas de una gran envergadura. En la década de 1920, la incapacidad de los analistas para ponerse de acuerdo sobre la extensión de las partes constituyentes de la *Ilíada* motivó el resurgir de los unitarios, los especialistas que creían que la *Ilíada* era, en esencia, obra de un único poeta. Sin embargo, también ellos suponían que Homero había compuesto toda su obra por escrito. Quizá un poco de trabajo de campo les habría hecho cambiar de opinión, pero estos dos tipos de estudio aún no habían confluido. Su encuentro ocurriría de forma imprevista y se revelaría un accidente decisivo para el campo del homerismo.

Capítulo 9

Cantores de historias

Los Homeros serbios y la *Ilíada* de las estepas no eran tan solo fantasías de coleccionistas de canciones: afectaban a la opinión predominante entre la crítica analítica, según la cual, si Homero existió, tuvo que haber compuesto, por el hecho de no escribir, canciones breves que otros ampliaron o hilvanaron posteriormente en forma de largos poemas compuestos. Semejante postura todavía no había sido contrastada mediante una investigación lingüística detallada de la técnica y la dicción homéricas. De ello se encargaría un joven californiano, Milman Parry, cuyos meticulosos estudios siguen siendo referencia obligada para la comprensión del verso homérico. Los poemas narrativos de composición oral son un género global en sentido estricto, y el trabajo de Parry modeló y fomentó las comparaciones entre obras procedentes de distintas culturas. Él fue una de las figuras que más hicieron por impulsar el estudio de la literatura universal como categoría.

Pasaré revista con cierto detalle a sus descubrimientos, ya que representan una instructiva mezcla de azar y dedicación, nacida, como él mismo reconocía, de las semillas que otros habían plantado antes. En 1923, durante su época de estudiante en Berkeley, Parry redactó una breve tesis sobre la «cualidad tradicional, casi formularia»

de la dicción de la épica griega arcaica. Según él, «no hay otra poesía en el mundo tan fluida y dinámica como esta», cualidades que atribuye al empleo de una dicción tradicional. Siglos de experimentación, concluye, habían permitido ajustarla

«perfectamente» al hexámetro. Parry también subraya el efecto de las que él llama

«palabras ornamentales»: «de pies veloces» para Aquiles o «de blancos brazos» para Hera, que contribuyen a «eliminar aún más completamente cualquier discrepancia en el patrón». El efecto es de una «belleza extraordinaria».[1]

En 1924, Parry, su mujer y su hija recién nacida abandonaron California para instalarse en París. Tras aprender francés durante un año, Parry dedicó los tres años siguientes a escribir una detallada tesis de doctorado sobre los epítetos tradicionales en Homero. En ella resalta la «gran extensión y gran sencillez» de los sintagmas nominales y adjetivales en los poemas homéricos, lo que más tarde definió, de

manera crucial, como su economía y alcance.[2] Parry hace hincapié en su carácter tradicional, pero en ningún momento contempla que pudieran haberse utilizado para componer oralmente. Uno de sus directores de tesis en París era Antoine Meillet, un solvente lingüista que también

estaba convencido de que los poemas homéricos eran de raíz tradicional: incluso había escrito en 1923 que estaban «compuestos por entero de fórmulas transmitidas de poeta a poeta», una postura extrema de la que un hábil crítico inglés dijo poco después que suscitaba «miradas incrédulas».[3]

Parry llegó a la poesía oral, el campo de estudio que le reportaría mayor fama, en el último momento, y ni siquiera entonces le concedió demasiada importancia.

Aproximadamente una semana antes de defender su tesis, Parry vio por casualidad el anuncio de unas conferencias sobre la poesía épica popular yugoslava que el profesor Matija Murko iba a dictar en la Sorbona, aunque no por invitación de la sección de estudios clásicos. Murko, que enseñaba en Austria, era toda una autoridad. Fue él quien hizo que las ideas de Parry dieran un giro.

Desde 1909, Murko había estudiado de primera mano a los poetas bosnios y había publicado importantes artículos sobre ellos entre 1912 y 1919. Gracias a una afortunada coincidencia, había conocido a Radloff durante una visita a San Petersburgo en 1887-

1889.[4] Para su trabajo de campo en Bosnia, había utilizado un instrumento del que Radloff carecía: un fonógrafo primitivo, adquirido en Viena, con el que podía grabar a los cantores, aunque solo en tandas de treinta versos. Al igual que sus predecesores, Murko se había encontrado con poetas capaces de componer en vivo piezas de una extensión considerable. También había sabido que, entre enero y mediados de febrero de 1887, un cantor bosnio había interpretado por encargo noventa canciones, todas improvisadas. En total, más de ochenta mil versos: más de cinco veces la *Ilíada*. Aunque había una diferencia: ninguna de esas canciones por separado llegaba a una décima parte de la extensión de la *Ilíada* o la *Odisea*. Murko descubrió que a menudo esta clase de actuaciones tenían lugar en bodas. En cierta ocasión, tres miembros de una misma familia se casaron en rápida sucesión y las celebraciones duraron treinta y cuatro días, a lo largo de los cuales varios cantores vinculados tanto a las familias de las novias como de los novios rivalizaron componiendo canciones. Las bodas poéticas han pasado de moda, pero esta anécdota hace que la

hipótesis de que Homero pudiera actuar durante varios días en un festival parezca del todo verosímil.5

Después de dar sus conferencias, Murko asistió a la defensa de la tesis de Parry, acaso animado por Meillet, que era miembro del tribunal. Durante el debate, Meillet apuntó por primera vez que Parry había pasado por alto la cuestión de la composición oral. La tesis quedó aprobada y, terminada la defensa, Parry se reunió con Murko. Más tarde admitiría que fue Murko quien «me encaminó hacia el estudio de la poesía oral en general y hacia los poemas heroicos de los eslavos del sur».6

Parry regresó a Estados Unidos en el verano de 1928 y consiguió una plaza como profesor de latín en Iowa. En 1929 se trasladó a Harvard para enseñar griego con un contrato temporal. En otoño de ese año publicó un sólido artículo sobre el encabalgamiento en la poesía homérica. El encabalgamiento sería un rasgo de la

«versificación oral», que «por su celeridad debe proceder a través de un estilo aditivo».

En 1930 y 1931 publicó otros dos artículos en los que subrayaba el papel fundamental de los sintagmas fijos, o fórmulas, en el lenguaje homérico, que él definía como

«expresiones utilizadas de forma habitual, en las mismas condiciones métricas, con el fin de expresar una idea esencial».7Parry no sabía cómo explicar la presencia constante de estas fórmulas sino apelando a la poesía oral y a «la necesidad de crear versos mediante la palabra hablada»: los poetas orales tienen que componer muy deprisa, por eso echan mano de sintagmas métricamente adecuados que ya tienen grabados en la memoria. Entre otros, Parry citaba los libros de Radloff y Krauss sobre los poetas kirguisos y bosnios, e insistía en que «la incapacidad para apreciar la diferencia entre el verso escrito y el oral ha sido nuestro mayor obstáculo para comprender a Homero».

Una vez admitido esto, «dejaremos de buscar muchas cosas que a Homero jamás se le habría ocurrido decir y, sobre todo, descubriremos que muchas, si no la mayoría, de las preguntas que nos hemos hecho no eran las correctas».8Al principio, sus detallados artículos pasaron en gran parte desapercibidos en el ámbito de los estudios clásicos, a pesar de que eran los primeros que combinaban el estudio sistemático del lenguaje homérico con el conocimiento de que seguían existiendo intérpretes orales cuyos poemas habían sido recopilados. Posteriormente, dichos artículos se han convertido en referentes

dentro de esta rama de estudio.

En primavera de 1931, Parry ya había leído la breve monografía que Murko había publicado en 1929, basada en sus conferencias de la Sorbona. En ella, Murko hablaba de la historia de la investigación sobre el terreno de la poesía épica oral en Yugoslavia y señalaba que desde hacía tiempo se la había comparado con la poesía de Homero.

También incluía varias fotografías, que todavía resultan fascinantes, de muchos de los cantores que había conocido en el transcurso de sus cinco viajes.[9] Parry había empezado a aprender serbio y comentaba que al cabo de «un par de años» solicitaría «pasar un año en Yugoslavia para encontrar la explicación de la *Ilíada* y la *Odisea*».[10] En verano de 1933, puso en marcha su proyecto. Aunque conocía el trabajo de Radloff en Asia central, los años treinta —después de la Revolución rusa y con Stalin ya en el poder— no parecían el mejor momento para visitar la región. Habría aprendido mucho y habría podido ajustar algunas de sus conclusiones, pero en su lugar tuvo que dirigirse al otro punto caliente. La elección no tenía nada de brillante. Como bien sabía, Yugoslavia era un territorio bastante trillado y del que ya se habían ocupado varios investigadores (a pesar de que Parry no tenía conocimiento de aquellos Homeros serbios tan aclamados más de cien años antes).

Para un anglófono, la empresa suponía todo un reto. Parry se instaló con su familia en Dubrovnik y al poco tiempo conoció en un café a dos amigos que acabarían siendo importantes.[11] Uno era un ruso, Iliá Kutúzov, que también era doctor por la Sorbona y podía ayudar a Parry dándole clases de serbocroata. El otro era un poeta local, Nikola Vujnović, católico y cantero de profesión. Como sabía leer y escribir, no era un sujeto adecuado para las grabaciones que Parry tenía pensado hacer, pero su ayuda fue inestimable a la hora de negociar con los cantores a los que encontraban a través de ese procedimiento tan esencial consistente en pasar el tiempo relajadamente en los cafés.

Estos cantores todavía cantaban al son de la gusla, su instrumento tradicional, similar al rabel. Las guslas suelen estar hechas con madera de arce, sobre la que se tensa una única cuerda de crin de caballo que se frota con un arco; a menudo, la parte superior del diapasón está tallada en forma de cabeza de caballo. Al principio, Parry se servía de sus ayudantes para transcribir las canciones, pero a principios de agosto viajó a Belgrado y compró un pesado dictáfono de la marca Parlograph. Como sus cilindros de cera solo tenían capacidad para unos pocos minutos de grabación, y dado que en ellos no se distinguía claramente la voz del sonido de la gusla, resultó de poca utilidad. Aun

así, Parry y un ayudante visitaron varios pueblos de montaña al norte de Dubrovnik, llegando incluso a Herzegovina. Convenció a la mayoría de los cantores para que dictaran mientras Vujnović transcribía sus palabras, y en pocas semanas reunió unos cincuenta y cinco mil versos, la mayoría desconocidos hasta entonces.

Ninguno de estos poemas tenía la calidad suficiente para competir con los de Homero.

A pesar de ello, tras regresar a Harvard en otoño, Parry escribió que «cuando [alguien]

oye cantar sus historias a los eslavos del sur tiene la abrumadora sensación de que, en cierto modo, está escuchando a Homero».12No queda claro si sabía que otros antes que él habían establecido mucho antes esa misma conexión, pero Parry insistía en que la analogía no era solo sentimental: al igual que Homero, esos poetas utilizaban versos repetidos para introducir y terminar los parlamentos de sus poemas, así como para marcar cambios temporales, del mismo modo que Homero utiliza determinadas frases para hablar del amanecer y de la noche. También empleaban «frases formularias»

adecuadas a la métrica, algo que Parry ya había demostrado que también ocurría en la poesía homérica antes de emprender su proyecto. A pesar de todo, sus hallazgos carecían de una dimensión crucial: los cantores musulmanes componían poemas de mayor extensión que los cristianos debido a que las vacaciones de su calendario eran más largas, pero hasta el momento los pocos cantares musulmanes que había descubierto eran mucho más breves que las epopeyas homéricas.

En junio de 1934, Parry hizo un segundo viaje acompañado por su compatriota Albert Lord, quien luego regresaría al norte de Bosnia en 1937 y visitaría Albania en 1950. Los

lúcidos libros y ensayos de Lord, *The Singer of Tales,* de 1960, y *The Singer Resumes the Tale*, publicado en 1995, cuatro años después de su muerte, contribuyeron en buena medida a divulgar y promover los descubrimientos y opiniones de Parry. En su segunda visita, Parry llevaba consigo un aparato de grabación equipado con dos platos giratorios diseñado específicamente para él en Connecticut. Asimismo, embarcó su Ford negro, cuya batería, en caso de necesidad, podía servir para hacer funcionar el aparato.

Desde su base de Dubrovnik, el equipo partía de viaje durante

semanas para recorrer los pueblos de las montañas. Uno de los cantores a los que conocieron poseía una gran habilidad para recitar tanto en bosnio y como en albanés, un auténtico dechado de virtuosismo.

A principios de 1935, Parry se asombró al oír cómo un poeta de veinticinco años componía un poema de unos mil trescientos versos durante dos horas ininterrumpidas de actuación. Aun así, el producto resultante equivalía apenas a una duodécima parte de la *Ilíada*. No puede decirse que Parry grabara poco material. Entre el verano de 1933

y su segunda visita —de 1934 al verano de 1935—, descubrió y transcribió o grabó mecánicamente unos doce mil quinientos cantos orales a cargo de intérpretes yugoslavos, en su mayoría musulmanes. No menos de once mil eran «canciones de mujeres», aunque de breve extensión y a menudo de tema elegíaco.13

El 27 de junio de 1935 hizo un gran hallazgo: le presentaron a Avdo Međedović, hijo de un carnicero de pueblo y, a temporadas, carnicero él también.14Este hombre excepcional había pasado siete años de su juventud en el ejército y había visto mundo, pero vivía como un devoto musulmán en la pequeña aldea de Obrov, en el este de Montenegro.

Međedović contaba por lo menos sesenta años, tenía un abultado bocio en un lado del cuello y no tenía hogar: él y su familia acababan de perder su casa en un incendio. Era un hombre de principios estrictos, pero como Parry le ofrecía una generosa remuneración, se mostró particularmente dispuesto a actuar para él durante un tiempo.

A lo largo de cuarenta y cinco días, hasta el 11 de agosto, Međedović compuso unos setenta y ocho mil versos, trece poemas en total, nueve de los cuales se grabaron, mientras que los otros cuatro fueron dictados para que Parry y sus ayudantes los transcribieran. Fue un proceso extenuante. Međedović opinaba que su mejor momento había sido unos veinte años antes. Ahora solo podía cantar por espacio de media hora, luego tenía que parar para tomar un café o beber alcohol. Las sesiones duraban un par de horas por la mañana y otro par de horas por la tarde, no más. Cuando dictaba, la labor no era más sencilla: también se agotaba y necesitaba descansar cada media hora.

Entre actuación y actuación, Parry le hacía preguntas sobre su vida y su oficio, y grababa las respuestas: sobreviven en decenas de discos de doce pulgadas que se conservan en Harvard. Međedović explicaba que

su padre también había sido cantor y

que había conocido a un maestro, ya fallecido, al que otros poetas también reverenciaban: el gran Huso el Ciego. Međedović podía recitar hasta veinte versos por minuto, pero cuando dictaba esa cifra bajaba a unos dieciséis; Murko había registrado la misma media unos veinte años antes.[15] Međedović comenzaba cada poema tocando la gusla con un arco y cantando, pero luego salmodiaba sin acompañamiento, de forma parecida, supongo, a como lo hacía el propio Homero. Tampoco sabía leer ni escribir.

Međedović tenía un rico repertorio de cantos heroicos de gran extensión. Cuando le pidieron que interpretase una canción lo más larga posible, empezó con una de unos siete mil quinientos versos, mucho más extensa que cualquiera de las que Parry había escuchado hasta entonces. Fue toda una sorpresa, pero a continuación interpretó otra de 13.331 versos, casi la extensión de la *Odisea*. Siguió con otra, de 12.323 versos, basada en la misma canción que Krauss había grabado unos cincuenta años antes con ocasión de la gran boda. Međedović la había escuchado cinco o seis veces en 1925, gracias a un amigo que se la había leído a partir de una pésima edición del texto de Krauss. En 1935

la interpretó para Parry en una versión casi seis veces más extensa que la que había transcrito Krauss, adornándola con su particular estilo. Tardó una semana en recitar sus 12.323 versos. Aquello fue una revelación. Parry se refirió a su poeta como el «Homero de Obrov». Quince años más tarde, Albert Lord volvió a grabarlo y lo bautizó como el

«Homero de Yugoslavia».[16]

Curiosamente, este «Homero» no fue el único hallazgo revolucionario que se grabó en aquellos años. En Estados Unidos, también entre 1933 y 1935, el coleccionista John Lomax, conocido de Parry, se había dedicado a registrar con un pesado fonógrafo las canciones de Huddie Ledbetter (Lead Belly), que por entonces cumplía condena en una dura prisión del Sur. Lead Belly había desarrollado su genio como guitarrista y cantante a lo largo de casi treinta años interpretando y componiendo de forma oral: sus grabaciones transformarían el estudio y la historia de la canción norteamericana de raíz popular, la canción de trabajo y el *blues*.

Mientras tanto, tras la Revolución rusa, los rusos presentes en Asia central siguieron recopilando las epopeyas presoviéticas que iban

descubriendo. En 1898, enviaron a un cantor a Kazán para que dictase una de sus canciones: el texto se publicó en Moscú en 1925. En 1936, otro intérprete del poema de Manás fue enviado a Moscú para grabar un disco del que todavía se conservan copias.[17] Ese mismo año, un equipo de transcriptores chinos trabajó con varios cantantes kirguisos emigrados a la región de Xinjiang, sobre todo después de la Revolución rusa.[18] Para entonces, los amigos y familiares de los cantores ya habían empezado a hacer transcripciones. Uno de ellos era el hermano mayor de Jusup Mamay, quien con el tiempo acabaría siendo el más famoso de los intérpretes del poema de Manás al interpretar el poema dividido en ocho secciones, con

un total de más de doscientos treinta mil versos. Mamay había empezado a aprender el oficio a los ocho años y era alabado como un Homero moderno.[19] Las transcripciones de las numerosas versiones del poema atravesaron múltiples vicisitudes como resultado de las turbulencias políticas en China, pero en el Instituto de Literatura Étnica de Pekín se han conservado cuarenta versiones.[20] Parry fundamentaría su concepción de la poesía oral en su investigación de campo llevada a cabo en Yugoslavia. Lord, con paciencia y claridad, se basaría en su propia investigación posterior sobre el terreno, así como en los discos y las numerosas transcripciones de Parry, conservados en Harvard. Ninguno de los dos sabía que el poema de Manás, la « *Ilíada* de la estepa», estaba siendo recopilado mediante notas y transcripciones en China, ejemplificando a gran escala lo que ellos, con tantas dificultades, estaban redescubriendo en Yugoslavia.

Por esta vía tan tortuosa, los poetas orales yugoslavos acabaron convirtiéndose en la base de los argumentos sobre la formación del verso homérico. Al contrario de lo que a veces suponen los estudiosos del mundo clásico, no fue Parry el primero que estableció esta conexión: cien años de trabajo de campo le habían precedido, como sin duda él mismo, de haber podido, no habría dejado de señalar. Sí fue el primero que planteó preguntas sistemáticas a los cantores y que estudió la versificación y las fórmulas de Homero con escrúpulo filológico antes de hacer comparaciones. Una de las desafortunadas reacciones de los eruditos de biblioteca consistió en tachar a sus poetas de «atrasados» y considerarlos irrelevantes por el hecho de ser analfabetos: Homero, por supuesto, no había sido un carnicero de pueblo. Lo cierto es que desconocemos su clase social. La *Odisea* incluye a los poetas ambulantes entre lo que denomina

«trabajadores al servicio de todos», personas a las que se pagaba por su trabajo en pro de la comunidad.[21] Dado que dependían de un oficio para ganarse la vida, no eran miembros de la clase alta, aunque

pudieran disfrutar de su patrocinio. Esto no quiere decir que ni ellos ni los poetas yugoslavos fueran personas simples. Como Marcel Jousse bien sabía por su temprana experiencia en la región francesa de Sarthe, no se puede tachar a alguien de simple o ignorante por el mero hecho de que no sepa leer o escribir. A menudo son hábiles y expertos en ámbitos que escapan a la capacidad de quienes se creen superiores a ellos. Međedović y sus contemporáneos eran de los últimos miembros de una larga tradición que había llevado a los poetas orales a actuar para los notables y príncipes de Bosnia, como el Demódoco homérico que actúa en la corte feacia en la *Odisea*. En los años treinta del siglo pasado, los máximos exponentes de la poesía de composición oral eran mendigos, pero en Bosnia su oficio no siempre había sido socialmente tan humilde.[22]

Los poetas orales activos en culturas alejadas de la de Homero son una analogía del método compositivo del autor de la *Ilíada*, no una prueba de que este compusiera como ellos. Los poetas bosnios y kirguisos han mantenido su primacía en los estudios homéricos porque fueron ellos quienes inauguraron una línea de estudio de la *Ilíada* completamente nueva, una línea que experimentó grandes avances de la mano de Parry pero que los eruditos de biblioteca jamás habrían abordado. Hay que decir que otros investigadores no les fue tan bien como al californiano. Radloff, hombre genial, amplió el horizonte de sus viajes e investigaciones a las inscripciones rúnicas de Mongolia y a la lengua y los monumentos de los uigures y los pueblos de Siberia. Fue nombrado director del inmenso Museo de Antropología y Etnografía de San Petersburgo, cargo en el que se mantuvo hasta el año revolucionario de 1917. Murió en 1918, a la edad de ochenta y un años. En 1937, su retrato y todas las referencias a su nombre fueron borrados por orden de Stalin bajo la absurda acusación de que, durante la época en que hizo trabajo de campo, había estado espiando para Alemania.

A su regreso a Harvard en otoño de 1935, Parry empezó a reflexionar sobre el uso que sus poetas orales hacían de ciertos temas o episodios fijos. En 1885, Radloff ya los había señalado como componentes elementales de la técnica oral de los poetas kirguisos, pero el interés de Parry nacía más bien de la lectura de un libro recién publicado sobre el uso de «escenas típicas» en Homero, a cargo de un homerista tradicional.[23] Parry comenzó a comparar el estilo de Homero con el del difunto maestro Huso el Ciego, por lo menos en la medida en que las entrevistas con los poetas bosnios de la generación más joven le permitían reconstruirlo. También empezó a considerar que su atención a la poesía homérica era el resultado de una tradición determinante

cuya deuda con el genio de un poeta era muy escasa. Parry falleció en la habitación de un hotel de Los Ángeles el 3 de diciembre de 1935, a la edad de treinta y tres años. Al igual que durante sus aventuras yugoslavas, en la maleta llevaba una pistola que se disparó y la bala le atravesó el corazón. Existen tres posibilidades: que se suicidase, aunque parece la menos probable; que sufriera un accidente, para lo cual sería necesario que la pistola hubiera estado cargada, con el seguro quitado y apuntándole por casualidad al corazón; o que su esposa, la única otra persona presente en la habitación, lo asesinara. Sin embargo, su mujer fue exonerada por los agentes de policía que se hicieron cargo del caso. Nadie sabe la verdad.[24]

Albert Lord volvería a grabar a Avdo Međedović, el Homero de Obrov, muchos años después. Para entonces, el bosnio tenía ya ochenta años y su salud estaba bastante deteriorada. Habían pasado dieciséis años desde la última vez que interpretara la canción de la boda, pero volvió a cantarla, esta vez en una versión equivalente a dos tercios de la que había interpretado para Parry en 1935. Pese a todo, en el plazo aproximado de una semana interpretó más de catorce mil versos, entre ellos un cantar en el que un tal Bećiragić Meho narra a sus oyentes las andanzas y aventuras que lo han llevado a la desdicha. En 1935, Međedović ya había interpretado una canción sobre este mismo tema para Parry, alternando el dictado con la interpretación grabada. La versión

de 1951 duraba solo la mitad, pero Lord, no sin un punto de extravagancia, concluyó:

«Para quienes tengan oídos para oír, Homero canta sobre Odiseo en la corte de Alcínoo y le relata las andanzas e infortunios que lo han llevado hasta las costas de Feacia», el episodio que se narra en los libros 9 a 12 de la *Odisea*.[25]

Međedović viviría hasta 1955, año en el que Lord le rindió un hermoso homenaje, honrando su humanidad y sus valores musulmanes. En Bosnia se siguió componiendo poesía oral, y hasta los años ochenta todavía era posible hacer grabaciones largas de algunos maestros. Sin embargo, su arte fue desapareciendo y la guerra civil de los años noventa no ayudó. Uno de sus exponentes más famosos en tiempos recientes es el señor de la guerra Radovan Karadžić, a quien también podríamos llamar el «carnicero de Bosnia», aunque en un sentido muy distinto. Antaño poeta laureado, Karadžić también fue un hábil recitador e intérprete de gusla. Poco antes de su detención en verano de 2008, acusado de crímenes de guerra, había estado tocando y recitando poemas.

Mientras tanto, en Kirguistán, el fin de la dominación rusa abrió de nuevo las puertas al estudio del poema de Manás por parte de los estudiosos occidentales. Aunque la profesión no pasaba por su mejor momento, se descubrió que seguía habiendo cantores famosos, varios de los cuales, pese a no ser analfabetos, se desenvolvían con soltura en la composición oral. Estos cantores, además, demostraron poseer unas habilidades inesperadas. Se los clasificaba en tres grados: los mejores (*manaschi*) eran apreciados por crear nuevas versiones de episodios tradicionales. Por tanto, eran a la vez transmisores y compositores, dos categorías que el homerismo solía mantener separadas. Al mismo tiempo, desmentían uno de los puntos sobre los que Parry hacía mayor hincapié. Parry había visto en Bosnia que los poetas que se alfabetizaban y empezaban a escribir nuevos poemas dejaban de ser capaces de componer repentizando. La alfabetización, según él, echaba a perder la técnica oral. En Kirguistán y en otros lugares se ha demostrado que esto no es así.26

Capítulo 10

La utilidad de las analogías

Durante las casi nueve décadas transcurridas desde las investigaciones de Parry, el trabajo de campo realizado en todo el mundo ha seguido ampliando el conocimiento de la poesía narrativa de composición oral. Independientemente de Parry y su trabajo, los investigadores chinos han registrado en Mongolia unos trescientos cincuenta cantos heroicos de gran extensión. Se ha prestado mayor atención a los colosales poemas narrativos conocidos desde hace tiempo en la India y a los poetas orales aún activos en Grecia. Los poetas griegos modernos que componen de forma repentizada siguen siendo muy hábiles, sobre todo los de Creta y Chipre, pero sus poemas son breves, rara vez exceden los doscientos o trescientos versos. En cuanto al más conocido de los poemas heroicos griegos modernos, las hazañas de Digenis Akritas, se trata de una invención deliberada de la filología de mediados del siglo XIX destinada a dotar de un poema nacional al recién creado Estado griego.1

También se han encontrado poetas orales en África occidental (pero no en la oriental), Corea, Sri Lanka y el sur de Pakistán (la cultura musical de la provincia de Sindh). En árabe, han podido estudiarse los cantos de los beduinos emigrados al norte de África antes de que sus actuaciones quedaran limitadas a Egipto. En la India, la historia de Hamza, tío del Profeta, alcanzó dimensiones colosales hasta que el último recitador capaz de interpretar el relato completo, un maratón de siete días, falleciera en 1928. En 1844-1845 se transcribieron al

dictado los poemas heroicos de varios compositores orales de los janti de Siberia occidental. Un estudio reciente sostiene que los cantos de los janti poseen una estructura digna de la noción aristotélica de epopeya, aunque su contenido es muy inferior al de la *Ilíada*.[2]

En el siglo XXI, parece avecinarse el fin de este tipo de composición, también en los lugares donde la tradición goza de mayor arraigo. La televisión y las películas han socavado la disposición del público a sentarse y escuchar poemas durante horas, ahora que pueden ver y oír historias abreviadas en una pantalla. No obstante, estos poemas compuestos oralmente siguen siendo importantes para los homeristas.

Tanto si Homero cantaba como si escribía o componía improvisando, la poesía oral nos permite asomarnos a una cuestión olvidada: sus años de formación. En Bosnia o en Asia central, los poetas orales empiezan a aprender y a practicar desde una edad muy

temprana, a partir incluso de los cinco años en Kirguistán o de los diez en Mongolia.

Las biografías ficticias de Homero que nos ha legado la Antigüedad ignoran por completo esta etapa. Una de ellas nos los pinta yendo a la escuela, pero no para aprender su oficio poético, sino para acabar siendo el sucesor de su maestro y enseñar las mismas materias que su predecesor; solo entonces nace en él la aspiración de componer poesía.[3] Sus antiguos admiradores nunca cayeron en la cuenta de que Homero había aprendido a recitar a fuerza de años de escuchar a otros, tal vez miembros de su propia familia, como solía ocurrir en Asia central, y muy posiblemente a su propio padre, como en el caso de Međedović y otros. A su vez, a la espalda de los maestros de Homero se extendían múltiples generaciones de poetas orales que habían ido depurando esa dicción poética tan propia de su oficio. No se conoce el nombre de ninguno, pero vivieron durante la «edad oscura» griega, más o menos entre el año 1050

a. C. y el 850 a. C., años oscuros para nosotros, pero no para ellos. Fueron siglos repletos de cantares, pero resulta significativo para la datación de Homero que ninguno de sus maestros fuera recordado posteriormente por su nombre. A partir por lo menos del 720

a. C., los poetas griegos empezaron a ser recordados por sus nombres y ciudades natales. Los maestros de Homero, no. Su anonimato es un poderoso argumento contra los intentos de situar al poeta de la *Ilíada* en una fecha tan tardía como el 650 a. C.

El estudio comparativo añade vida y relieve a otros dos temas importantes: la relación de Homero con su público y la de este con él. Cuando los *manaschi* kirguisos componen durante una actuación, varían la velocidad de la voz, dan palmas con las manos o extienden el brazo en ademán expresivo. Estos gestos siguen patrones convencionales, pero deberían hacer pensar a los filólogos clásicos en una de las dimensiones olvidadas de la interpretación homérica. En la *Ilíada* abundan las palabras que indican movimiento, por ejemplo cuando los héroes saltan de los carros o corren como Aquiles por el campo de batalla. Otras veces permanecen firmes, resueltos e inmóviles. Durante la interpretación, Homero podía adaptar la velocidad de su voz a los diferentes ritmos.

También podía modificar la entonación. A menudo se dice que los héroes, cuando se disponen a hablar, gruñen o fruncen el ceño; Aquiles suele estar furioso; el tono de los personajes abarca desde las inflexiones soñolientas del dios Sueño hasta la voz afligida de Helena: no cabe duda de que Homero remedaba sus distintas formas de expresarse cuando actuaba. Aunque dejara de tocar la lira después de los primeros versos, disponía de un amplio margen para hacer gestos con las manos, ya fuera para imitar el rotundo rechazo a un suplicante, los magnánimos ofrecimientos de hospitalidad, el ademán furioso de Aquiles cuando se prepara para desenvainar su espada tachonada de plata o el gesto de Héctor cuando toma en brazos a su hijo pequeño. Es posible que Homero tuviera mucho de actor, pero no un actor enmascarado como los de las tragedias representadas más tarde en los festivales dionisíacos, sino un actor a cara descubierta, en relación directa con su auditorio.

Cuando los poetas orales dictan para un público de apenas dos o tres oyentes, necesitan el estímulo del auditorio para que su interpretación no decaiga. Ese refuerzo positivo es mayor ante un público numeroso. Los espectáculos de Asia central nos permiten hacernos una idea del tipo de escenas que podían llegar a producirse. En 1864, durante la representación de un poema heroico ante un público uzbeko, «los jóvenes nómadas proferían profundos gemidos [...], arrojaban las copas al suelo y se frotaban arrebatadamente el pelo con las manos».[4] Incluso se enzarzaron en una pelea. En la India, los oyentes todavía tienen una involucración activa durante la recitación de poemas. Los antiguos griegos escuchaban con emoción tanto las hilarantes comedias de Aristófanes como los discursos pronunciados en los tribunales de Atenas. Sabemos que las comedias eran recibidas con carcajadas y que los jurados de los tribunales atenienses abucheaban los discursos que ahora leemos en silencio en su forma escrita. Es posible que los oyentes de Homero ya hicieran lo mismo.

Platón, hacia el 380 a. C., dice que un consumado recitador de la *Ilíada* hace llorar a su auditorio y que hasta él mismo derrama lágrimas para provocar ese efecto.[5] Platón desaprueba esta clase de emotividad, pero es posible que Homero actuara de forma similar.

En relación con esto, encontramos un ejemplo muy ilustrativo en los *manaschi* kirguisos.

En la década de 1860, Radloff observó cómo «la excitación del público incita constantemente al bardo a renovar sus esfuerzos, y este, a su vez, sabe adaptar la canción a las circunstancias de los oyentes [...]. Yo mismo vi cómo un sultán se levantaba de repente en mitad de un canto, se arrancaba la túnica de seda de los hombros y se la lanzaba al bardo como regalo».[6] Después de 1990, con el fin de la dominación soviética, los *manaschi* más famosos empezaron a viajar a Europa y a actuar por encargo, dividiendo el poema de Manás en fragmentos más breves. Desde entonces, internet ha puesto sus actuaciones a disposición de un público global. Los versos del poema de Manás no tienen ni la longitud ni la variedad del hexámetro griego, pero creo que sus interpretaciones nos ofrecen una sugerente analogía de cómo debía de ser la representación de la épica homérica, tanto es así que en las partes cuarta y quinta de este libro citaré de vez en cuando el poema de Manás como complemento de lo que dice la *Ilíada*. En internet puede encontrarse una filmación en blanco y negro (*Manaschi*, de 1965) de Sayakbay Karaláev, uno de los grandes recitadores del poema de Manás; a pesar de ser un encargo, evoca muy bien las cualidades de un poeta oral —su ritmo, su energía— y nos muestra a un público que lo escucha sean cuales sean las condiciones meteorológicas. Karaláev canta con convicción, variando el tono pero terminando cada verso con una cadencia de tres notas descendentes. Como indican los subtítulos, no transmite material memorizado, sino que va componiendo sobre la marcha.

Tanto si la *Ilíada* se compuso oralmente como si no, lo cierto es que fue concebida para ser recitada, no leída. El enfoque comparativo nos permite comprender mejor qué era lo

que veían en ella sus primeros oyentes. Como maestro experimentado, Homero no debía de tener la menor intención de expresarse de forma críptica. Se dirigía a personas cuya atención necesitaba retener y que no podían descubrir sutilezas medio ocultas *a posteriori* leyendo el texto, dado que no existía ningún texto de la obra. No podemos saber qué pasaba por la cabeza de quienes se congregaban para escucharlo, aunque cabe suponer que a algunos les entrara sed o hambre, o que necesitaran salir a hacer sus necesidades a mitad de una actuación que

podía prolongarse muchas horas. El público siempre es variado y sería un error atribuirle una respuesta única marcada en todo momento por el entusiasmo.

Hoy en día los filólogos pueden analizar el texto de la *Ilíada* con ordenadores e identificar en ella una amplia gama de temas y frases que se repiten, pero aquí hay que distinguir dos cuestiones. La primera es la intención del propio Homero, una cuestión opaca, en especial por nuestra falta de conocimiento de su persona; muchos —yo no—

opinan que este punto no tiene la menor importancia desde el punto de vista crítico. La segunda es lo que nosotros, sus herederos, podemos encontrar en el texto durante el acto de nuestra recepción como lectores. En la *Ilíada*, las réplicas de los discursos tocan los asuntos planteados por el interlocutor anterior, en ocasiones en orden inverso: este patrón podría haber ayudado al poeta a componer, pero también a los oyentes a seguir el hilo de la disputa. Cuando los intervalos son más largos, las repeticiones se vuelven mucho más difíciles de detectar. La primera vez que aparecen los versos «Bien lo sé en mi ánimo y mi corazón / que vendrá un día en el que la sagrada Troya perecerá», es Agamenón quien los pronuncia mientras consuela a su hermano Menelao, que ha sido herido por un traicionero arquero troyano. Unos mil setecientos cincuenta versos más tarde, Héctor pronuncia exactamente las mismas palabras en un contexto muy distinto: mientras conversa con Andrómaca antes de salir de Troya para volver a batalla.[7] Esta segunda aparición es mucho más impactante, ya que el principal guerrero de los troyanos reconoce la ruina inminente de su ciudad justo en el momento de abandonar a su mujer y a su hijo. Dicho esto, no creo que Homero tuviera la intención de que la frase se entendiera aquí a la luz del anterior comentario de Agamenón, que emplea las mismas palabras pero les da un uso muy distinto. No sería un ejemplo de arte alusivo.

Cuando Patroclo muere en el libro 16, su alma «salió volando de sus miembros y fue al Hades, llorando su virilidad y juventud». Unos tres mil seiscientos versos más tarde, y solo allí, estos versos se repiten a la muerte de Héctor, el asesino de Patroclo.[8] La mayor parte de los críticos piensan que la primera aparición añade profundidad y dramatismo a la segunda, pero una vez más dudo que Homero persiguiera semejante efecto. Se halla presente en nuestra recepción, pero no, creo, en su intención. Cuando Homero reutiliza versos después de una porción larga de poema, su reaparición puede ser tan solo una consecuencia de su necesidad de componer con fluidez durante la representación:

cuando aborda el mismo tema, lo hace con las palabras que ya ha utilizado con anterioridad. Debemos leer la *Ilíada* pensando en su movimiento hacia delante, que es como la recibieron sus primeros oyentes y como Homero la compuso. Las pruebas del comparatismo indican que ni los oyentes más avezados habrían sido capaces de relacionar un verso con otro pronunciado mucho antes.

El público, no obstante, poseía otra habilidad: estaba familiarizado con otros poemas orales. Parry y Lord nunca se encontraron con que los poemas de sus cantores hicieran alusión a otras historias. Sin embargo, los poemas orales no tienen por qué carecer de este tipo de referencias. Parry nunca grabó a los poetas orales serbios, pero en ellos encontramos sin duda alusiones a historias ajenas al poema recitado, e incluso en Bosnia se han identificado contraejemplos no hace mucho.9El poema de Manás nos brinda otra analogía útil: el poema es tan largo que normalmente solo se interpretan fragmentos, pero el público conoce muchos otros episodios, conocimiento que los poetas aprovechan.

Algo parecido ocurría con el público de Homero. Gracias a otros poemas orales hoy perdidos, su auditorio se habría familiarizado con las historias de otros héroes y sus antepasados, así como con otros episodios de la guerra de Troya. Cuando ampliamos así el contexto, comprobamos que es más fácil apreciar determinados pasajes de la *Ilíada*. Durante el curso de la trama principal, en general cuando habla un personaje, Homero hace breves alusiones a los trabajos del poderoso Heracles y al tiempo que pasó al servicio de un rey troyano anterior. En el libro 11, el anciano Néstor relata varias hazañas vividas en su reino de Pilos empleando ese estilo acumulativo típico de los poemas heroicos. En el libro 6, Glauco pronuncia un hermoso discurso en el que condensa las historias del joven héroe Belerofonte y sus parientes licios. En el libro 9, Fénix relata la historia de la ira del héroe Meleagro como advertencia para el colérico Aquiles, pero la abrevia tanto que resulta difícil de seguir para un lector moderno.10Es

probable que los primeros oyentes de Homero no tuvieran estas dificultades, ya que dichas historias debían de estar relacionadas con otros poemas ya conocidos. Antes de la *Ilíada*, relatos como estos debieron de florecer como los episodios de series modernas: eran los culebrones de una edad oscura y analfabeta.

Podría ser incluso que Homero hiciera alusiones a estas historias de forma implícita.

Algunos estudiosos de la *Ilíada* creen haber detectado tales alusiones

aplicando lo que denominan «neoanálisis», un método antiguo con un objetivo nuevo.11Uno de los candidatos favoritos es un pasaje al comienzo del libro 18. En él, Aquiles se lamenta junto al cadáver de Patroclo, y sus esclavas cautivas se unen a su llanto y se golpean el pecho. Tetis, la diosa del mar, oye sus gemidos a pesar de estar bajo las olas, solloza también ella y las nereidas la acompañan golpeándose el pecho. Luego la diosa sale del

mar con ellas y se plañe junto a Aquiles abrazando su cabeza. Algunos especialistas han argumentado que esta escena encajaría mejor con la muerte del propio Aquiles, suceso que sin duda se narró en poemas distintos a la *Ilíada*.12¿Utilizó Homero aquí un episodio más adecuado a un momento posterior de los relatos de la guerra de Troya? ¿Podía esperar que los oyentes, por muy experimentados que fueran, captaran ese trasfondo?

Soy escéptico al respecto, y no solo porque haya admirado estos maravillosos versos durante muchas décadas sin percibir en ellos ninguna incongruencia ni ninguna referencia implícita a otros poemas hoy perdidos. Los dos primeros discursos de Tetis tratan sobre el dolor de Aquiles, no sobre su futura pérdida. Es Aquiles quien luego introduce el tema de su propia muerte y lo desarrolla en un parlamento que se abre dando un giro brillante al desconsolado comentario que acaba de hacer su madre. El tema de su muerte inminente brota astutamente de su dolor para luego sumarse al de

ella.13

Por resúmenes posteriores de su contenido y por breves citas de autores más tardíos, tenemos cierto conocimiento de otros poemas narrativos griegos relacionados con la materia de la guerra de Troya y fechables alrededor de la probable época de Homero.

En mi opinión, todos son posteriores a Homero, pero aun así podrían haberse basado en historias ya conocidas por él y sus oyentes. Algunos críticos han invertido no poco ingenio en argumentar que, por ejemplo, los relatos sobre Memnón, que llegó a Troya con un ejército después del final de la *Ilíada*, aparecen evocados en algunas partes del poema: Memnón mata a Antíloco, compañero querido de Aquiles e hijo de Néstor, para luego ser asesinado a su vez por el Pelida, cuya muerte ya está próxima. Antíloco aparece en varias ocasiones en la segunda mitad de la *Ilíada*, y en efecto, la venganza de Aquiles contra Héctor es comparable en líneas generales a su posterior venganza contra Memnón.14Soy de los que desconfían de los intentos de precisar este tipo de alusiones, dado que ninguna de nuestras fuentes

es anterior a Homero y los intentos de postular su preexistencia son endebles.

El trabajo de campo poético también tiene implicaciones negativas relevantes para nuestra apreciación de Homero. Ninguno de los poemas extensos descubiertos en Asia central o Yugoslavia se aproxima a Homero en estilo y calidad. Tal opinión no es el prejuicio sesgado de un estudioso del mundo clásico, sino que resulta evidente para cualquiera que pueda leer a Homero en griego. El poema de Manás está compuesto en versos acentuales de solo siete u ocho sílabas que los poetas y oyentes kirguisos comparan con mucha gracia con los distintos aires de un caballo: trote, paso o galope, en función de la velocidad de la recitación. Los poetas bosnios suelen emplear versos decasílabos con cesura fija después de la cuarta sílaba. Ninguno utiliza un metro tan complejo como el hexámetro homérico. Por el contrario, se sirven de rimas, estribillos y patrones aliterativos, elementos que Homero nunca emplea de la misma manera.

También existen claras diferencias en cuanto a concepción y estilo. Algunos de los poemas de Međedović presentan un argumento unitario y un marco temporal relativamente reducido, pero ninguno está articulado con la maestría de la *Ilíada*. Se centran en las acciones de una figura central, mientras que el uso que la *Ilíada* hace de Aquiles es más sutil, y su empatía y alcance humanos, mucho más amplios. El poema de Manás existe en múltiples versiones dictadas, y varias de sus partes se conocen por versiones de los años 1850 a 1920. En un primer contacto, apreciamos en ellas una desconcertante propensión a los catálogos y los nombres propios, hasta que con el tiempo nos damos cuenta de que son recursos destinados a hacer que el poema avance durante la interpretación.

Al igual que los protagonistas de muchos de los poemas bosnios, el Manás de Radloff es musulmán: ninguna función tienen, por tanto, los numerosos dioses de Homero, que discuten, se engañan, ayudan a los mortales y advierten al auditorio sobre lo que va a ocurrir. A diferencia de los poemas bosnios y el poema de Manás, que se deleitan en enumeraciones y amplificaciones, Homero domina el arte supremo de decir mucho con muy poco. Una de las cualidades que lo distinguen es esta noble reticencia.

¿Obedece esta brecha de calidad a una brecha en el aspecto técnico? ¿Podría ser que Homero compusiera sus poemas con cierta conciencia de la escritura, al contrario que los poetas heroicos de otras culturas, desde Kirguistán hasta Siberia?

El trabajo de campo llevado a cabo con compositores orales de distintos lugares del mundo ha demostrado, al menos, una cosa: que la poesía de Homero surge de una tradición en la que prevalecía la composición oral. La crítica moderna coincide, por tanto, en llamarla «de origen oral». Los poetas griegos anteriores —los compositores de los culebrones de la edad oscura— no utilizaron la escritura, pero en el caso de Homero existen tres posibilidades. La primera es que fuera analfabeto y compusiera la *Ilíada* durante las representaciones, y que otros, también analfabetos, se la aprendieran a fuerza de escucharla para luego transmitirla por vía oral hasta que por fin fue puesta por escrito. Esta posibilidad tiene implicaciones evidentes para el texto que hoy leemos, ya que el poema habría ido evolucionando y modificándose, probablemente de forma sustancial, durante su transmisión poshomérica.

Una segunda posibilidad es que Homero fuera analfabeto, pero que dictara una versión de la *Ilíada* a alguien que supiera escribir y que nuestro poema derive en última instancia de esa copia. El dictado era una práctica conocida entre los poetas sumerios unos mil quinientos años antes de Homero y tenía una larga tradición en las numerosas culturas poéticas de Oriente Próximo.[15] Sin embargo, hasta el momento no tenemos constancia de obras de gran extensión compuestas al dictado. A diferencia de los griegos, los escritores de Babilonia y Asia Menor occidental no utilizaban un alfabeto accesible: la lectura y la escritura estaban limitadas a la reducida clase de los escribas.

Una tercera posibilidad es que Homero supiera leer y escribir. En su versión más sencilla, esta hipótesis postula que el propio Homero compuso la *Ilíada* por escrito y que después memorizó su texto para poder recitarlo. Sin embargo, la cuestión no es tan sencilla. La alfabetización es una cuestión de grado que abarca desde la capacidad de leer algunas palabras sencillas hasta la escritura efectiva de un texto largo y complejo.

Además, es posible aprender a leer sin molestarse en aprender a escribir, y de ello tenemos abundantes pruebas, tanto antiguas como modernas. Así se explica por qué en la Antigüedad era posible que alguien reconocido como lector por la Iglesia cristiana primitiva fuera calificado al mismo tiempo de «iletrado», es decir, incapaz de escribir.[16] Nadie se ha planteado esta posibilidad con respecto a Homero: ¿es posible que pudiera leer el texto de su *Ilíada* pero que no fuera capaz de utilizar la escritura para componerla? En tal caso, podría haberla compuesto oralmente durante una representación

mientras se la dictaba a un ayudante letrado; después, él mismo podría haber leído la copia resultante para dictar cambios y adiciones.

Ni nosotros ni los antiguos conocemos la respuesta, pero una vez más podemos hacer un cálculo de probabilidades. Aunque algunos la defienden, resulta difícil aceptar la posibilidad de que Homero y todas las personas de su entorno fueran analfabetos y de que, aun así, el poema perviviera a través de los siglos sin ver alteradas ni su coherencia ni sus remisiones. Como dijo Radloff tras años de experiencia entre los poetas analfabetos de Asia central, todo poema extenso que se transmite sin la ayuda de la escritura se convierte en un poema distinto al cabo de unos diez años. Como contraejemplo, en la India encontramos largos poemas de transmisión oral que han permanecido relativamente inalterados, pero hay una diferencia crucial: el contenido de obras como el *Mahabhárata* o el relato heroico de Pabuji, que se representa en Rajastán, es de tipo religioso. En 2006, William Dalrymple hizo una descripción magnífica de una representación oral del poema de Pabuji que él mismo presenció y comentó con su intérprete, un cantor ambulante.[17] Dalrymple hace hincapié en que tanto las palabras como el contexto y las imágenes de la larga tela que se desplegaba a modo de acompañamiento tenían connotaciones religiosas e incluso sanadoras para el auditorio y el intérprete. Las representaciones homéricas carecían de este componente religioso y podemos estar seguros de que nunca obraron curaciones milagrosas. Por tanto, lejos de quedar fijado, el poema habría ido disgregándose con el paso del tiempo si su transmisión hubiera sido exclusivamente oral.

La relación entre la *Ilíada* y la *Odisea* nos ofrece un argumento de peso en este sentido.

La *Ilíada* se compuso sin duda antes que la *Odisea*, y en esta encontramos alusiones a la

primera.[18] La *Ilíada*, por el contrario, no contiene ninguna alusión a la *Odisea*, aun a pesar de que Odiseo es un héroe importante en ambos poemas. Si ambos hubieran circulado tan solo a través versiones orales, la influencia no habría sido unidireccional, de la *Ilíada* a la *Odisea*, sino que se habrían influido mutuamente. La explicación de por qué esto no ocurrió es evidente: en el momento de componerse la *Odisea,* la *Ilíada* ya era un texto cuyas representaciones podían influir en la *Odisea*; en cambio, la *Odisea* no podía influir en la *Ilíada* porque esta, en lo fundamental, ya había quedado fijada.[19] Más tarde, gran parte de la *Odisea* quedaría plasmada también en forma de texto. Uno y otro poema nunca flotaron oralmente a la par, expuestos a la

influencia mutua.

A pesar de este argumento, algunos comentaristas modernos de la *Ilíada* aceptan la posibilidad de que el poema evolucionara por vía oral durante un largo periodo. Sin embargo, hay otro elemento que apunta lo contrario: su lenguaje. En 1982, un detallado estudio del homerista Richard Janko demostró que, sea cual sea su fecha, el lenguaje de la *Ilíada* es anterior al de la *Odisea* y al de Hesíodo. La argumentación de Janko no ha perdido vigencia.[20] Si la *Ilíada* hubiera evolucionado por vía oral a lo largo de dos siglos, su lenguaje también habría evolucionado y no habríamos llegado a la conclusión de que su lenguaje antecede al de esos otros poemas hexamétricos. Sus alusiones a las prácticas sociales y a la cultura material también habrían evolucionado. Los omnipresentes símiles constituyen una prueba especialmente relevante a este respecto: estos, como veremos, establecen comparaciones con elementos del mundo de los oyentes, pero no reflejan ninguna innovación ocurrida con posterioridad al año 680 a. C . en lo militar ni en lo político, ni siquiera aluden al uso de un tipo particular de moneda que se extendió, como ahora sabemos, entre las ciudades de Asia occidental, el ámbito de actividad más probable de Homero, hacia el año 650 a. C.[21] Pese a todo, algunos estudiosos creen que el poema evolucionó durante un periodo de transmisión oral más largo todavía: hasta el 530 a. C., fecha en la que, en su opinión, pasó por primera vez a forma escrita. Hacia el 530 a. C. se habían producido cambios aún más acusados en la cultura social y material, pero ninguno ha dejado huella ni siquiera en un símil.

Así las cosas, muchos filólogos clásicos han aceptado que Homero sabía leer y escribir y que utilizó el alfabeto griego para fijar o incluso para componer su poema: la «escala y la estructura orgánica» de la *Ilíada* sin duda «exigían esta nueva herramienta».[22] Sin embargo, otros poemas heroicos compuestos con posterioridad carecen de estas cualidades, a pesar de que sus autores disponían de la escritura. Por consiguiente, la clave no reside necesariamente en saber escribir. Las incoherencias de algunas partes del poema sugieren a las claras que Homero no escribió cada una de sus palabras ni releyó el ejemplar redactado por él mismo u otra persona: si lo hubiera hecho, habría corregido el texto y las habría suprimido.[23]

La incoherencia más famosa tiene que ver con los tres embajadores que visitan a Aquiles en el libro 9. Homero emplea en varias ocasiones la forma dual del verbo, que exige la presencia de solo dos sujetos. Si hubiera compuesto este pasaje por escrito, a buen seguro habría evitado semejante desliz, y si hubiera (re)leído una copia dictada a un escriba, lo habría corregido.[24] Además hay otro problema: si Homero

redactó todo el poema y luego lo revisó y amplió de su puño y letra, ¿cómo lo hizo? Algunos creen que pudo hacerlo cortando trozos de papiro o de pergamino de los distintos rollos y pegando trozos nuevos para insertar las correcciones, procedimiento que la crítica también ha propuesto para el historiador Tucídides, que escribió con una prosa compleja muchos siglos después, hacia el 400 a. C.[25] El texto de Tucídides contiene, en efecto, pasajes tempranos y tardíos, pero cuesta creer que un poeta épico arcaico manipulase los papiros de este modo.

Aunque Homero no escribiera cada palabra de la *Ilíada* ni la corrigiera una vez escrita, para algunos es posible que hiciera un uso más modesto de la lectoescritura y que se limitara a tomar notas para tener claro el hilo argumental antes de componer oralmente la historia durante las representaciones. Es cierto que el potencial de la escritura debió de necesitar un tiempo antes de ser explotado de forma plena, aunque a nosotros, después de tantos siglos versificando sin problemas por escrito, nos cueste darnos cuenta. El salto de la técnica oral a la composición literaria sofisticada no pudo producirse en una sola generación, como observó con razón Albert Lord, el ayudante de Parry.[26] ¿Podría ser que esas notas preliminares representasen una primera fase de la composición escrita y que Homero se sirviera de ellas? Es una posibilidad que ha atraído a muchos especialistas, ya que, en su opinión, permite explicar la constancia argumental de la *Ilíada* y la notable compresión de su marco temporal. Sin embargo, no resulta convincente. Los numerosos patrones que se repiten en porciones breves del poema, la forma en que los personajes retoman y responden siguiendo una secuencia las observaciones formuladas por su interlocutor, la flexible variación de ciertas fórmulas y escenas recurrentes —por ejemplo, cuando un personaje se arma, recibe hospitalidad o sufre una herida— dan fe de que el poeta posee una destreza y un control que ninguna sinopsis puede esbozar o predeterminar. Si Homero era capaz de componer con tanta coherencia a una escala tan pequeña sin necesidad de escribir, sin duda podía hacer lo propio a nivel general de la trama. La teoría de que tomaba apuntes con los que luego componía oralmente es para quienes se niegan a creer en lo que los compositores orales son capaces de conseguir sin la ayuda de notas: el trabajo de campo realizado en Bosnia y Asia central sirve como correctivo en este sentido. Al igual que las ruedecitas de la bicicleta de un niño, que tranquilizan a los padres cuando el chiquillo ya ha aprendido a montar, las notas de Homero son una presencia que reconforta a los especialistas alfabetizados, pero resultan superfluas.

La última posibilidad, la de que Homero compuso de forma oral mientras dictaba a un ayudante letrado, probablemente nunca habría

gozado de aceptación entre la crítica de no ser por la labor de Radloff en Asia central o la de Parry en Bosnia. No obstante, existen casos análogos en el mundo antiguo. Mucho después de Homero, la composición al dictado está bien documentada, por lo menos en obras en prosa. En el año 397, el cristiano Agustín compuso sus *Confesiones* a imitación de una plegaria pronunciada en su habitación al tiempo que un escriba iba tomando nota. Aunque Agustín componía en prosa latina y no en un metro tan exigente como el hexámetro griego, recurrió también a un catálogo de fórmulas, tomadas de la Biblia latina, que entretejió con múltiples trucos estilísticos y ecos de la literatura pagana que, tras toda una vida formándose como orador, se habían grabado en su memoria.27Además, podía dictar con mayor rapidez, ya que sus escribas tenían a su disposición una técnica de la que carecían los escribas de Homero: la taquigrafía, un invento del siglo I a. C.

Si el dictado fue el procedimiento adoptado por Homero, ¿se ajusta a ello el carácter del texto que hoy conocemos? ¿Cómo debemos imaginar que componía? También en esto, el trabajo de campo sugiere —aunque no implica— algunas respuestas a las que los estudiosos no habrían llegado de ningún otro modo.

Capítulo 11

Un gran dictador

El poeta pudo dictar a partir de notas o de un texto en gran parte ya redactado, pero es mucho más probable que lo hiciera componiendo sobre la marcha. En el poema en sí se aprecian claros indicios de composición oral. En la *Ilíada*, cuando un emisor envía un mensaje, expone su contenido en hexámetros, y cuando el mensajero se presenta ante el destinatario, el poeta le hace repetir el mensaje palabra por palabra. También encontramos bloques recurrentes de versos para describir acciones como comer, beber, etcétera. Rasgos como estos sugieren claramente una composición oral: los poemas heroicos griegos posteriores, compuestos por escrito, no los emplean.

Homero se sirve también de la composición anular, que le permite concluir un discurso o un episodio —aunque tal vez no todo el poema — volviendo al punto de partida. Estas estructuras anulares adoptan formas cada vez más intrincadas a lo largo de la obra, pero no por motivos de simetría o elegancia, sino por tratarse de patrones —a menudo, quizá, intuitivos— que guían el avance del poema. Se ha detectado composición anular en muchos poemas heroicos creados oralmente, incluidos los de Asia central y Bosnia, y aunque algunos

poetas alfabetizados también echan mano de este recurso, la magnitud y, en ocasiones, la complejidad que adquiere en la *Ilíada* casan particularmente bien con un método compositivo oral.1

Homero también sabe expresarse de modo paratáctico, exponiendo un punto tras otro y evitando subordinaciones complejas. Este estilo es crucial para lograr el excepcional brío que transmite el poema y su maravillosa combinación de elementos que agilizan o retardan la acción. Se verá más claro con un ejemplo. En el libro 1, cuando Apolo envía la peste, Homero dice:

Durante nueve días los dardos del dios sobrevolaron el ejército

y, al décimo, Aquiles convocó en asamblea a las tropas:

se lo infundió en su corazón la diosa Hera, la de blancos brazos,

pues se preocupaba por los dánaos porque los veía morir.

Cada punto se sigue del anterior. Si hubiera querido expresar lo mismo en estilo subordinado, podría haber dicho: «Cuando las flechas del dios hubieron sobrevolado el ejército durante nueve días, Aquiles, al décimo, convocó en asamblea a las tropas por orden de la diosa Hera, la de blancos brazos, que se preocupaba por los dánaos porque los veía morir». El estilo de Homero arrastra a su auditorio. Esto no demuestra que compusiera oralmente: siglos más tarde, el historiador Heródoto también utilizó abundantes construcciones de tipo paratáctico, y aunque representó extractos de su obra en público, la compuso toda por escrito. No obstante, el estilo de Homero, parco en subordinaciones, es altamente compatible con la composición oral.

Lo es también otro rasgo relacionado con el anterior: el encabalgamiento, es decir, cuando el adjetivo o participio que sigue a un hexámetro ya completo lo matiza al principio del verso siguiente. Este rasgo ha hecho correr ríos de tinta, pero ya Parry lo relacionó de forma convincente con la composición oral en uno de sus primeros artículos académicos, antes incluso de visitar Yugoslavia.2Además, este recurso puede tener un gran efecto poético, ya que permite acentuar la fuerza, e incluso el patetismo, de lo que expresa la palabra encabalgada. Es posible que Homero, para realzar el efecto, se demorara en la palabra en cuestión al pronunciarla:

Canta, oh diosa, la cólera de Aquiles, hijo de Peleo,

funesta [...]

es un ejemplo que encontramos justo al principio del poema (la palabra encabalgada aparece en cursiva). Veamos otro ejemplo:

y ya su querida esposa regresaba a la casa

dándose la vuelta de continuo y derramando pesadas lágrimas.

En griego, el verbo encabalgado que describe la acción del sujeto del primer verso consta de una sola palabra, *entropalizomene* ('darse la vuelta'), y ocupa la primera mitad del hexámetro.3Es probable que Homero se demorara en ella para añadir énfasis cuando interpretaba el poema: mi traducción capta su fuerza solo a medias.

A una escala mayor, la composición oral encaja bien con los patrones subyacentes en la trama del poema y que resultan particularmente evidentes en la lucha que tiene lugar durante su día más largo. Como si fuera un director de cine, Homero tiende a narrar episodios simultáneos de manera secuencial: cuando termina con uno, pasa al siguiente y señala la transición con unos versos sobre el fragor general de la batalla. Este método

también encaja con la composición repentizada. En el libro 5, el guerrero más destacado es Diomedes; en el libro 11, lo es el rey Agamenón; y en el libro 16, Patroclo. En las hazañas de todos ellos se detectan temas similares: uno de los recursos favoritos de Homero son los combates en los que intervienen dos hermanos, uno de los cuales muere, mientras que el otro hiere al héroe que lo ha matado antes de perecer él también.4

El principalía de Diomedes es muy ilustrativa. En ella encontramos elementos destacados de la que más tarde será la principalía de Aquiles. Al igual que Aquiles, Diomedes goza de la protección de Atenea, porta un escudo fabricado en exclusiva por el dios Hefesto y se enfrenta en duelo a Eneas, aunque no consigue matarlo porque una diosa salva al troyano en el último momento. También lucha con las divinidades y hasta hiere a una, Afrodita, algo que no logrará ni siquiera Aquiles. Como este, Diomedes lucha contra Héctor, y aunque no lo mata, lo hiere de gravedad. Finalmente, una flecha disparada por Paris lo hiere en un pie, igual que le ocurrirá a Aquiles en el combate donde ha de perder la vida, ya después de los hechos narrados en la *Ilíada*.

Diomedes nunca coincide en escena con Aquiles. Homero, supongo, heredó las historias referentes a sus proezas y se sirvió de ellas antes de poner en marcha el plan de Zeus para ayudar a los troyanos. Esta

retardación de la trama principal tiene una consecuencia útil desde el punto de vista poético: las victorias de Diomedes obligan a Héctor a regresar a Troya, lo cual le permite a Homero componer las escenas donde aparecen las mujeres de la ciudad y que culminan en el sublime encuentro con Andrómaca. Uno de los temas de este encuentro reaparecerá dieciséis libros más tarde.

No creo que Homero tuviera en la cabeza una trama diferente en la que Diomedes, y no Aquiles, lideraba la toma de Troya.[5] Lo que sí creo es que trabajaba con un patrón en mente que primero se desarrolla a través de Diomedes, y luego, a medida que el poema se acerca a su desenlace, a través de Aquiles, que le imprime una fuerza aún mayor, si cabe.

Algunos patrones importantes se repiten a lo largo de lo que, para nosotros, son libros distintos. En el libro 21, un personaje menor del bando troyano, Agénor, se enfrenta en solitario a Aquiles, se pregunta qué es mejor hacer y es perseguido por su atacante de pies ligeros. El mismo patrón se repite en el libro 22, durante el episodio, mucho más impactante, del enfrentamiento final entre Aquiles y Héctor. Los especialistas han identificado otros muchos patrones similares: escenas que son un reflejo o una variación de otras. Con el tiempo, nos hemos hecho una idea cada vez más clara de cómo reparte Homero sus cartas, y sus manos funcionan sobre todo cuando la partida no presupone la existencia de un texto escrito.

¿Por qué, entonces, habría que pensar que Homero dictó su poema? Sobre todo, por la presencia de digresiones, ampliaciones y zigzagueos. A mi entender, la errática trama de libro 2, en el que Agamenón pone a prueba la moral de las tropas, se explica mejor si pensamos que el poeta está haciendo un esfuerzo por combinar dos versiones independientes de esta parte del poema: una en la que Agamenón se limita a poner a prueba a sus hombres y estos optan por marcharse, y otra en la que, por consejo de Zeus, los insta a reanudar la lucha en el convencimiento de que Troya está a punto de caer.[6] Parry descubrió que los poetas orales, cuando dictan, a menudo se esfuerzan por dar lo mejor de sí mismos produciendo poemas más largos y pulidos. La combinación de historias del libro 2 de la *Ilíada* podría ser un ejemplo de ello. Otro ejemplo podría ser la dilación deliberada del avance troyano en los libros 13 a 15, la parte del poema que en una primera lectura puede parecer más lenta. La amplificación no es una consecuencia universal del dictado: pensemos, si no, en la *Epopeya de Siri*, que al dictarla salió más corta que en la primera interpretación. Por el contrario, en la década de 1920, una de las versiones de un bello episodio del poema de Manás, el banquete

funerario por un jefe, se alargó hasta los trece mil quinientos versos al dictarla, una extensión muy superior a la de la versión que Radloff había transcrito seis décadas antes.[7] Podría ser que también Homero, al dictar, quisiera legar a la posteridad la mejor versión posible de su poema y que, en algunos lugares, al resultado se le hubiera pasado un poco la cocción.

Mi hipótesis es que esta versión dictada enseguida quedó investida de autoridad: dado que Homero no sabía leer ni escribir, ni la releyó ni la corrigió personalmente. Los zigzagueos y las amplificaciones pasaron, pues, a sus seguidores en forma de texto definitivo. Si compuso la obra durante una representación, el error de los tres, no dos, embajadores del libro 9 se explica más fácilmente: es posible que en representaciones anteriores, hoy perdidas, hablara tan solo de dos embajadores y que luego, en esa versión especial dictada para la posteridad, aumentara su cifra a tres; el elemento añadido es, claro está, el anciano Fénix, cuya única función en todo el poema consiste en pronunciar su parlamento de este episodio. Como en el resto de las embajadas del poema solo aparecen dos personajes, y por tanto se narran con los verbos en forma dual, Homero podría haber seguido este patrón al componer la versión en la que introduce a Fénix en la trama. El desliz nunca fue enmendado porque el poeta oral, cuando improvisa, no puede dar marcha atrás para corregirse. El escriba copió el error y así fue como se conservó por escrito.

Ya que nunca empuñó una pluma, ¿qué recursos tenía Homero a su disposición? Para la mayoría de la gente se trata del primer poeta griego, y hasta los antiguos pensaban que había compuesto cuando «los prados aún no habían sido segados».[8] Nada más lejos de la realidad. Desde niño había aprendido y trabajado con un acervo cada vez mayor de fórmulas compatibles con el hexámetro. Las había aprendido de los poetas orales

griegos y, sin duda, no fue el primero en componer hexámetros sobre héroes o ni siquiera sobre la guerra de Troya. Se ha dicho que algunas de las fórmulas métricamente compatibles que utiliza se remontan no solo a 1200 a. C., sino incluso a principios del periodo micénico, hacia 1400 a. C.[9] Podemos estar seguros de que, durante años, estuvo componiendo y practicando con ese vocabulario poético heredado, un vocabulario que ya había evolucionado para adaptarse a la complejidad del hexámetro.

En un momento dado, tuvo la genial idea de centrar su poema en una emoción —la cólera de Aquiles— y comprimir la acción de la epopeya en unos pocos días.

A efectos de organizar la acción de la batalla, contaba con sus propios recuerdos de la Tróade, su litoral, sus ríos y sus montañas, fruto de alguna visita al lugar. Su propósito no era componer un relato espacialmente exacto, como quien dibuja un mapa (de hecho, los mapas ni siquiera se habían inventado), sino que eran más bien sus recuerdos los que le proporcionaban un espacio mental sobre el cual proyectar la acción principal.

También tenía una idea general de los dioses y los mortales que, en mi opinión, nunca antes había sido expresada con tanta fuerza.

Así que empezó a traducir su gran idea a versos épicos. Como ya notó Radloff, los poetas que componen en vivo no recitan un texto memorizado. La memorización presupone un texto escrito, pero ellos no lo tienen. No son como los actores que interpretan un papel largo en una obra de teatro. Desde la infancia, han asimilado una serie de temas y un vocabulario a través de otros cantores, del mismo modo que un pianista aprende frases y escalas de otro pianista, analogía que Radloff ya utilizó en 1885. Las recuerdan y recurren a ellas durante la interpretación, pero no porque las hayan memorizado como una contraseña o un número.

Si Homero también componía durante las representaciones, no lo hacía esforzándose por repetir un texto memorizado, sino poniendo en acción lo que tantas veces había practicado.[10] Se ha sugerido que su uso subyacente del espacio es una estrategia mnemotécnica, como los juegos de memoria que prescribe la teoría retórica posterior.[11] Sin embargo, él no recitaba ni componía de memoria. Los marcadores espaciales lo ayudaban a mantener el orden de la narración, pero no eran vinculantes: las distancias podían ampliarse o reducirse, y el muro de los griegos, aparecer y desaparecer.[12]

En el plano de las palabras, no de los temas, se plantea una cuestión fundamental: si la *Ilíada* fue compuesta oralmente, aunque fuera al dictado, ¿debemos ser cautelosos a la hora de ponderar tal o cual palabra por su oportunidad y belleza? Los poetas modernos dedican muchísimo tiempo y esfuerzo a dar con el *mot juste*, ya sea con la pluma o con el teclado, pero un poeta oral que compone sobre la marcha no puede detenerse en esa clase de búsquedas. Sin embargo, los estudios comparativos han demostrado que los poetas orales ensayan y practican antes de una representación, y eso les permite elegir la *formule juste*: cuanto más estudiamos la dicción de la *Ilíada*, más fórmulas de este tipo encontramos. Por regla general, la diosa Hera es llamada «de ojos de

buey» (*boopis*), un epíteto tradicional que probablemente se refiere a la redondez de sus ojos. Sin embargo, en una ocasión, en el libro 18, su hijo Hefesto la llama «de ojos de perra» o «de cara de perra» (*kynopis*), expresión soez que no encontramos aplicada a una diosa en ningún otro lugar.[13] Dado que Hefesto está recordando cómo su madre lo expulsó del cielo por ser cojo y tullido, la aparición de este insulto aquí, y solo aquí, resulta apropiada y sin duda deliberada.

En el libro 3, hay otro ejemplo aún más conocido. De los hermanos de Helena nos dice Homero que, aunque ella no lo sabe, están muertos y «la tierra que da vida los tenía ya en su seno». John Ruskin admiraba este pasaje por su patetismo, basado en el contraste entre la tierra que da vida y la muerte de los gemelos. Estudios más recientes han propuesto que el sintagma «que da vida» quiere decir «fértil en trigo»; aunque así sea, es posible que Homero lo utilizara para crear ese efecto que tanto agradaba a Ruskin.[14] Su uso no es mecánico, limitado a satisfacer las necesidades del hexámetro.

Homero podría haber dicho «la tierra de Esparta» (*Lakedaímonos aía*) y habría encajado en el mismo lugar del verso.

Sus fórmulas y su vocabulario son en todo momento mucho más flexibles de lo que Parry dio a entender. Parry emprendió sus estudios homéricos aceptando y haciendo hincapié en una opinión muy generalizada entre los lingüistas: que la dicción homérica es deudora de la «tradición». Cuando conoció a Avdo Međedović, lo vio a través de ese prisma, opinión que sigue estando muy difundida a pesar de que en fecha reciente se ha propuesto que, aunque Međedović surgió dentro de una tradición, no estuvo determinado por ella.[15] En cualquier caso, se trata de un veredicto que cuesta encajar con Homero. Un estudio detallado ha demostrado que en la *Ilíada* hay unas dos mil palabras que aparecen una sola vez. Resulta poco convincente argumentar, como hizo Parry, que debían de aparecer en otros poemas de Homero que se han perdido.[16] La inferencia obvia es que Homero, en efecto, podía elegir una determinada palabra cuidadosamente, por ejemplo a base de ensayar antes de actuar en público.

¿Es compatible el dictado prolongado con el exquisito uso que hace Homero del léxico y las fórmulas durante cientos de versos sin interrupción? El dictado es un proceso que puede resultar lento y laborioso. Radloff admite que a cada momento interrumpía a los cantores para pedirles que repitieran o explicaran una parte del poema. Parry observó que Međedović se agotaba bajo la presión del dictado y necesitaba descansar al cabo de apenas media hora. En otros

casos, sobre todo antes de que la poesía oral se convirtiera en un campo de estudio formalizado, la transcripción de un poema podía depender en gran medida de la ordenación y los cortes del propio transcriptor.[17] Aun así, hay que tener presente que Radloff transcribía una lengua que solo entendía parcialmente y que Međedović era anciano y ya no estaba en su mejor momento. En otros lugares, se ha comprobado que los poetas más jóvenes dictan con mayor facilidad y durante periodos más largos, sobre todo cuando el transcriptor conoce los temas y es hablante nativo de su lengua. Homero no dictaba para satisfacer los deseos de un extraño: la decisión, creo yo, era suya. Lo hacía con gran autoridad y con escribas deseosos de captar cada una de las palabras del maestro. Lo veneraban. No tenía motivos para ver el proceso con indiferencia, ya que la iniciativa provenía de él mismo.

En Bosnia, primero Murko y luego Parry comprobaron que los poetas, al componer en directo, dictaban unos dieciocho versos por minuto, pero eran versos de tan solo diez sílabas.[18] El hexámetro iliádico es por lo menos un cincuenta por ciento más largo. En un minuto podrían dictarse quizá unos cinco hexámetros, lo cual equivaldría —reservando un tiempo para hacer descansos— a unos doscientos cincuenta cada hora. Contando las pausas, un poeta y su escriba podrían llegar a transcribir unos mil versos en un día. De ser así, la *Ilíada* podría haberse dictado en poco más de quince días, suponiendo que los escribas manejaran con soltura la técnica de la escritura.

La pregunta principal es por qué un Homero competente en el plano de la oralidad iba a querer dictar sus poemas. Podía actuar perfectamente sin escribir, por lo que a primera vista parece una maniobra innecesaria. Cada versión de su poema, compuesta en vivo, era para él tan auténtica como cualquier otra. Su intención tampoco pudo ser la de crear un texto definitivo, dado que tal noción le era ajena.[19] Además, la tarea requería ciertos preparativos. El escriba no podía tomar notas durante las representaciones con público, ya que en estas no habría margen para hacer pausas o pedir aclaraciones en caso necesario. Por fuerza había que dedicar varios días a hacer una representación aparte en la que los versos pudieran dictarse despacio a uno o más escribas. Como respuesta a estas dudas, se han propuesto dos explicaciones: una imitativa y otra ideológica.

La imitativa dice que Homero o sus mecenas tenían conocimiento de que en Oriente Próximo había poemas escritos y que, por tanto, copiaron la idea. Tales poemas existían, en efecto, y entre ellos destaca el de Gilgamesh, que en Mesopotamia había evolucionado por

distintas vías desde el año 2000 a. C.[20] Algunas de sus versiones incluso habían viajado y habían sido traducidas: en la Edad del Bronce, la obra ya había llegado a Asia occidental, donde se había vertido al hitita. Algunas versiones en cuneiforme viajaron también hasta el norte de Siria, donde los escribas y los estudiantes las utilizaron para hacer ejercicios de escritura. De hecho, según una opinión muy extendida, y que yo comparto, esta sería justamente la razón de su existencia a tanta distancia de su entorno original. Todavía no han aparecido pruebas sólidas de que el poema se representara frente al público en esos territorios.[21]

Sin duda hubo contactos entre griegos y no griegos en Asia occidental durante la Edad de Bronce y después, así como en el norte de Siria y el Levante mediterráneo, pero, a pesar de algunas afirmaciones extremadas en sentido contrario, no está nada claro que Homero ni sus predecesores poéticos inmediatos conocieran el poema de Gilgamesh.[22] Aun cuando él o uno de sus mecenas hubiera viajado, pongamos por caso, a Alepo y hubiera oído a alguien recitar las historias de Gilgamesh, no las habría entendido.

Ya en época homérica, se representaban poemas en vivo ante los reyes de la corte asiria de Mesopotamia, pero no hay pruebas convincentes que los relacionen directamente con Homero, que en cualquier caso, tampoco habría entendido ni media palabra.[23] Aunque a él o a sus mecenas les hubiera llegado la noticia de que en las bibliotecas de estos lejanos gobernantes los poemas se conservaban en forma de textos, no había razones para que quisieran imitar sin más esa práctica extranjera. Tuvo que haber otro motivo para ello.

La explicación ideológica dice que los mecenas de Homero deseaban conservar la *Ilíada* por escrito porque en ella se justificaba el gobierno de reyes y príncipes como ellos en una época en la que su poder empezaba a recibir ataques.[24] Pero esta explicación tampoco es creíble. Todos los oradores destacados de la *Ilíada* son aristócratas, pero la imagen del rey principal, Agamenón, dista mucho de ser elogiosa. Habría sido un pésimo modelo para promocionar a la realeza, y ya no digamos en un contexto de oposición creciente. El concepto mismo de un poema que explore o justifique la realeza en el siglo VIII e incluso a principios del VII a. C. resulta anacrónico. Homero vivía en una sociedad sin teoría política, una invención griega de mediados del siglo V a. C. A falta de esta, la gente no pensaba en términos políticos abstractos.[25] El cuestionamiento del poder aristocrático podía surgir de los agravios concretos que este suscitaba,

no de la creencia teórica de que la «realeza» era injusta. Si Homero compuso a mediados o finales del siglo VIII a. C., carecemos de testimonios que den fe de este improbable cuestionamiento. Social y políticamente, el poder aristocrático disponía de un mecanismo de seguridad, por lo menos desde mediados del siglo VIII a. C.: el desplazamiento de las personas desde su tierra natal a los asentamientos de ultramar.[26] Los gobernantes aristócratas tenían en su mano desterrar a posibles alborotadores antes de que las críticas a su poder se intensificaran.

Había otra razón muy distinta para querer crear un texto dictado: los herederos de Homero podían sacar beneficio de ello. Estos herederos no tenían por qué ser sus mecenas: podía tratarse de su propia familia. En la Grecia arcaica había oficios que se transmitían de padres a hijos: el de médico es un ejemplo muy bien atestiguado; el de escriba, otro.[27] Puede que Homero, y esta es una sugerencia mía, quisiera dejar a sus hijos una herencia valiosa: una copia única de su poema, para que pudieran memorizarlo y representarlo a cambio de unos honorarios o prestárselo a otros mediante el pago de una suma digna. Una copia escrita podía ser un importante activo para la familia. A principios del siglo V a. C., el poeta Píndaro se refiere a los Homéridas ('hijos de Homero') como «cantores de cantos cosidos». Hacia la misma fecha, algunos prosistas sitúan a estos Homéridas en Quíos, donde hace poco se ha encontrado una inscripción de finales del siglo IV a. C. que atestigua su presencia en la isla.[28] Los

Homéridas eran considerados autoridades en la vida y obra de nuestro poeta, aunque su afirmación de que descendían del propio Homero ha sido muy discutida. Si realmente fueron descendientes suyos, su autoridad es comprensible. Puede ser que en la generación más joven de su familia, todavía en vida del poeta, hubiera escribas competentes, diestros en el uso de las tablillas (como ocurre con las tabletas entre los hijos de padres poco digitalizados del milenio actual). Por supuesto, desconocemos si Homero se casó o tuvo hijos, pero aunque no fuera así, pudo haber otros miembros de su familia a los que quisiera transmitir su gran legado. Me seduce en especial la idea de un Homero ya entrado en años dictándole la *Ilíada* a su hija; de hecho, se ha dicho incluso que entregó un poema a una hija suya: Píndaro, hacia el 470 a. C., afirma que cuando Homero necesitó casarla le otorgó las *Ciprias* como dote.[29] Por desgracia, las *Ciprias* no son de Homero y la anécdota es probablemente apócrifa.

Entre todas las posibilidades, me decanto por la composición oral en vivo como respuesta a cómo se compuso la *Ilíada*. En general, Homero pasa de un tema a otro con una habilidad asombrosa e introduce

variaciones hasta en las escenas más recurrentes para adaptarlas al contexto: el armamento, la hospitalidad, el combate entre personajes de segunda fila, las escenas de súplica, etcétera. La complejidad de estos esquemas ha quedado aún más de manifiesto mediante el análisis informático. ¿De verdad pudo lograr algo así siendo analfabeto?

A mi entender, lo logró *precisamente* porque era analfabeto. La composición en vivo no excluye en absoluto la práctica, la mejora y el perfeccionamiento, algo que descubrió Friedrich Krauss con los poetas bosnios a los que escuchó en la década de

1880.30Durante años y años, desde su más tierna infancia, Homero había visto a sus mayores interpretar poemas y había aprendido de lo que oía. Él mismo interpretaba sus versiones cada día y cada noche, esforzándose por conseguir un efecto cada vez más depurado. Lo que leemos hoy en día es el fruto de años de práctica e interpretación. La

Ilíada no es un «un lai con incrustaciones añadidas». Se remonta a la versión del propio Homero, que la dictó mientras la componía: los únicos añadidos —el libro 10 y los catálogos del libro 2— son fácilmente identificables y separables.

Hoy en día, somos incapaces de crear nada equiparable porque estamos impregnados de cultura escrita y hemos perdido ese inventario, aprendido por vía oral, de temas y fórmulas poéticas. Como bien decía Radloff, los pianistas son una buena comparación.

A los pianistas de a ratos libres que solo saben tocar leyendo una partitura, les resulta casi imposible dar crédito a lo que Erroll Garner, el maestro del *swing*, o Donald Lambert, maestro del *stride*, eran capaces de componer en directo, aun siendo incapaces de leer música. Los maestros como ellos han escuchado y tocado el piano desde chiquillos, y han convertido la música en su estilo de vida. Homero también aprendió escuchando y practicando desde pequeño, como esos niños prodigio que empieza a tocar a los tres o cuatro años. Para él, la poesía era un oficio en el que se ejercitaba a diario. En un momento dado, dictó una versión de la *Ilíada* que coincide en sustancia con la que conocemos. A mí me gusta imaginármelo como un Erroll Garner de la poesía épica, cuya obra maestra se transcribió a partir de una interpretación adaptada específicamente para ese fin. Y nosotros, hoy, seguimos comprando la partitura.

Parte III

Capítulo 12

Los problemas de la alfabetización

Mi argumentación sobre el método compositivo de Homero se ha basado en las pruebas que encontramos en sus poemas, así como en analogías hechas a partir de la investigación de campo llevada a cabo con poetas de culturas distantes tanto en el tiempo como en el espacio con respecto a él. Mis argumentos a favor de la fecha en que propongo situarlo vinculan algunos elementos de sus poemas con pruebas externas relacionadas con los griegos y su cultura, muchas de ellas halladas por arqueólogos en yacimientos antiguos. Dichas pruebas son muy variadas y su finalidad original nunca fue la de responder a preguntas referentes a la época y la técnica de Homero. Para entender su relevancia, ha sido necesario el concurso de muchas mentes que, con su agudeza, las han ido discerniendo e interpretando: el ingenio y sus límites forman parte del proceso.

Si Homero era analfabeto y dictaba, alguien cercano a él —la persona que transcribió sus versos— tenía que saber escribir. Esta habilidad tiene implicaciones inmediatas para la datación. En Grecia, la escritura no fue una habilidad cultivada de forma ininterrumpida: si alguien escribió lo que Homero dictaba, hay fechas antes de las cuales no pudo haberlo hecho.

En la época palacial micénica, los escribas utilizaban una escritura silábica para compilar listas y registros burocráticos, conocida entre los especialistas conocen como

«lineal B» (*c.* 1400-1200 a. C.). Es muy poco probable que alguien utilizara un sistema de escritura tan engorroso para redactar un poema extenso. Al final del periodo micénico, con el hundimiento de las sociedades palaciales, esta escritura arcana desapareció. Los griegos se volvieron analfabetos, excepto en Chipre, donde perduró la escritura silábica.

Fuera de Chipre, el analfabetismo de los griegos duró varios siglos, hasta que se inventó un nuevo tipo de escritura que conocemos como

«alfabética», por el nombre griego de sus dos primeras letras: alfa y beta. Desde el punto de vista conceptual, era muy distinta de su predecesora micénica: su finalidad consistía en transmitir el sonido del habla humana; por tanto, empleaba tanto vocales como consonantes, lo cual facilitaba mucho la lectura. A diferencia de la escritura silábica, que estaba reservada a los escribas, el nuevo sistema alfabético podía ser aprendido por cualquiera. Fue una de las invenciones más revolucionarias que hicieron los griegos y, en última instancia, la razón por la que los alfabetos siguen utilizándose en todo el mundo.

Homero no dice que ninguno de los héroes de la *Ilíada* sepa escribir. Ni siquiera saben leer. En el libro 7, nueve héroes griegos inscriben sus «marcas» en unas tarjas y las echan en el casco de Agamenón con la esperanza de ser el elegido para batirse en duelo con Héctor. Cuando sacan del casco una de las suertes y se la muestran a cada uno de los héroes para que la identifiquen. Ninguno de ellos la reconoce, hasta que Áyax la ve y confirma que es la suya.[1] Si las marcas hubieran sido nombres escritos, los héroes habrían tenido que saber escribir y, por tanto, habrían reconocido el nombre de Áyax al ver la tarja.

En el libro 6 se mencionan también unas marcas, pero de signo bastante distinto.

Durante su extraño encuentro en el campo de batalla, el licio Glauco le habla a Diomedes de un antepasado suyo, el héroe Belerofonte, a quien el rey de Argos había obligado a llevar un mensaje a su suegro en Licia en el que le decía que matara a su portador. El rey de Argos había inscrito unas «funestas señales» en una tablilla doblada que Belerofonte debía entregar a su destinatario.[2] Eran demasiados signos para tratarse de un dibujo. En cualquier caso, Belerofonte no los leyó, quizá porque era analfabeto o acaso para no romper el sello de la tablilla antes de entregarla.

Estas «funestas señales» son la única referencia a la escritura en toda la *Ilíada*. Su naturaleza ha sido objeto de interminables debates: ¿eran signos silábicos, como la escritura utilizada en los antiguos palacios micénicos o en Chipre? ¿Tal vez una escritura semítica utilizada en la zona del Levante? ¿O quizá el sistema alfabético que los griegos acabaron ideando? Menos hincapié se ha hecho en su contexto. Homero sitúa este mensaje dos generaciones antes de la trama principal del poema, en tiempos del abuelo de Glauco. Un rey griego se lo envía a un licio que puede hablar con Belerofonte en griego: por tanto, probablemente haya que imaginar que los signos también son

griegos. El pasaje demuestra que Homero conocía la existencia de la escritura griega, pero no que supiera escribir o ni siquiera que fuera capaz de comprender ningún sistema de escritura, silábica o no. La palabra que emplea para referirse a la tablilla tampoco arroja luz sobre el asunto. Se trata de un *pínax*, una tablilla doblada, no de un *delton*, que es la palabra que designa las tablillas que los griegos adoptaron de los fenicios, como ellos llamaban a los habitantes de la costa de lo que hoy es Líbano y Siria. Los *pínakes*, formados por un par de tablas de madera o marfil, eran utilizados por los fenicios, pero no solo. Están documentados desde el año 1320 a. C.

hasta el siglo VII a. C. y aún más tarde.[3] La mención de un *pínax* no requiere que los signos inscritos en él estuvieran en escritura fenicia o semítica. Para Homero pudo haber sido una escritura silábica: lo que hace es proyectar la escena hacia un pasado lejano, sin dar pistas sobre si él sabía o no escribir.

Los propios griegos admitieron más tarde que su alfabeto había tomado como modelo las letras de la escritura fenicia, pero no recordaban dónde se había producido esa innovación, por lo que el momento y el lugar de su adopción siguen siendo motivo de debate. Para ello, es necesario por lo menos que exista trato entre un griego y un fenicio, pero las opiniones están divididas en cuanto a la duración que debe tener dicho contacto. Puede que el primer resultado fuera una lista de letras adaptadas al griego y que con el tiempo, como resultado de la reflexión y la práctica continuas, se desarrollara la escritura efectiva de las palabras. Las ocasiones de que se produjera un contacto de este tipo fueron muchas. Los fenicios llegaron por mar hasta el mundo griego del Egeo e incluso más allá: hasta la isla de Tasos por el norte y las costas del suroeste de la península ibérica por el oeste. Se asentaron en Chipre y también en Rodas. Tuvieron un pequeño santuario en Komós, en la costa sur de Creta, y hacia el año 850 a. C. ya mantenían contacto con los griegos de la zona. Hacia el 700 a. C., este contacto se había ampliado a otros griegos procedentes de más lejos, algunos de los cuales dejaron sus marcas en vasijas cretenses. El yacimiento de Komós es una prueba evidente de la interacción entre griegos y fenicios.[4]

Dondequiera que se originase, lo más probable es que el alfabeto fuera el resultado de un contacto concreto y que luego se difundiera a otros asentamientos griegos, donde con el tiempo fue adoptando características locales. Durante algún tiempo, su difusión por el mundo griego fue bastante irregular. Las primeras pruebas directas de su existencia proceden de dos lugares muy distantes entre sí: la isla de Eubea y el yacimiento latino de Gabii, en Italia, unos veinte

kilómetros al este de Roma. También han aparecido pruebas indirectas en la antigua Gordio, sede de los reyes de Frigia, en la actual Turquía. Es posible que aparezcan más pruebas, pero las implicaciones de estos testimonios para la poesía homérica son importantes y requieren un examen más detenido.

Entre el siglo IX y mediados del siglo VIII a. C., los griegos de la isla de Eubea viajaron mucho por mar, primero hacia el norte y el este, y después hacia el oeste, al menos hasta Cerdeña. Durante sus travesías tuvieron múltiples ocasiones de cruzarse con los fenicios, ya fuera en la zona del Levante o en cualquier punto del Mediterráneo.[5] En el siglo VIII a. C., las ciudades más famosas de Eubea eran Calcis y Eretria, ambas en su costa occidental, como atestiguan textos griegos posteriores. Se han recuperado sesenta y seis objetos con inscripciones de ese siglo en una zona identificada antiguamente como el santuario de Apolo de Eretria, entre ellos dos fragmentos de cerámica con letras grabadas, fechables ambos antes del 750 a. C.[6] Uno de ellos procede de una vasija de almacenaje; en su cara interior presenta unas letras reconocibles como griegas que probablemente deban ser leídas como *theoí* (‘a un dios’). Dado que los arqueólogos han datado con seguridad el contexto en el que fue hallada la pieza hacia el año 770-760 a.

C., la inscripción debería pertenecer también a esa época: en cualquier caso, no es posterior al 750 ni anterior al 800 a. C.[7] La otra inscripción se encuentra en un vaso decorado bajo cuyo borde se hallan grabadas las letras fenicias *kpls*. Una interpretación posible es que representan la palabra fenicia que significa ‘doble’, atestiguada en otro lugar. Otra posibilidad es que alguien hubiera utilizado letras fenicias para grabar una palabra o un nombre griego, tal vez *kápelos* (‘comerciante’). De ser así, quien las grabó hablaba griego pero utilizó letras fenicias porque no conocía el alfabeto griego. El vaso puede fecharse hacia el año 800 a. C. y la inscripción fue grabada cuando todavía estaba entero. Si estas letras fenicias representan o no una palabra griega sigue siendo motivo de controversia, pero de ser así es muy probable que sean anteriores a la invención de la escritura alfabética griega.[8] Las letras griegas inscritas en la otra pieza, el fragmento de vasija de almacenaje, atestiguan la existencia de esta escritura algo más tarde, hacia el 770-760 a. C.

En otro importante yacimiento eubeo, en la actual Lefkandi, ya habían aparecido tres piezas de cerámica grabadas con letras griegas, fechadas por su descubridor hacia el año 770 a. C.[9] Más tarde, en 1992, se hizo público el hallazgo de un pequeño frasco en una tumba del yacimiento italiano de Gabii: en él se habían grabado cinco letras en escritura alfabética, incluidas las vocales *E*, *I* y, según algunos, una

U o ípsilon, una invención distintivamente griega. Sigue discutiéndose si la palabra a la que pertenecen estas letras es griega, pero el frasco en sí puede fecharse hacia el 775 a. C., quizá incluso una década antes. Para complicar un poco más las cosas, no todas las letras están orientadas en la misma direcciónn.10

Podría parecer que Eretria y Gabii están muy alejadas, pero los eubeos se habían asentado en Isquia, frente al golfo de Nápoles, en torno al año 775 a. C., como indican los hallazgos arqueológicos, y algunos textos literarios posteriores también dan fe de su presencia en la isla. Los eubeos mantenían contacto con algunos pueblos de la península itálica, incluidos los etruscos, cuyo sistema de numeración, precursor de nuestros números romanos, podría derivar del de los eubeos, según una hipótesis reciente.11La

inscripción griega encontrada en Gabii podría ser producto de uno de estos contactos.

Fueran o no sus creadores, los eubeos ocupan un lugar destacado en lo que se refiere a las primeras pruebas de uso del alfabeto griego, que llevaron consigo hasta el oeste de Italia a través de sus rutas comerciales.

Otras pruebas proceden de Asia occidental. Por ejemplo, se han encontrado trozos de cerámica con inscripciones en las ruinas de la ciudadela de Gordio, sede de los reyes de Frigia, uno de los cuales era Midas, famoso por la leyenda de que todo cuanto tocaba se convertía en oro. Estos restos tienen letras inscritas, pero en alfabeto frigio, no griego.

La vocales del alfabeto frigio coinciden con las de los griegos, aunque en este punto

estoy de acuerdo con quienes creen que las primeras derivan de las segundas, y no del contacto con los fenicios. El nivel de Gordio en el que se encontraron estas piezas ha sido datado por radiocarbono en torno al 800-750 a. C.12Una vez más, esto implica la existencia de un alfabeto griego en las primeras décadas del siglo VIII a. C.

Hasta el momento, parece que el nuevo sistema de escritura griego se ideó entre el 790 y el 780 a. C., de aquí que todas las pruebas puedan adscribirse a un periodo de tiempo que abarca una generación. Conviene hacer una matización importante: todos estos hallazgos proceden de inscripciones en materiales duraderos, que son los únicos que sobreviven al paso de los siglos.13Si suponemos que la persona

que grabó el vaso de Eretria utilizaba letras fenicias (*kpls*) para representar una palabra griega (*kápelos*), ello implicaría que por lo menos esa persona ya sabía escribir justo en el momento en que nace la escritura alfabética griega. Tanto si esta deducción es correcta como si no, otros podrían haber utilizado ya materiales perecederos sobre los que fuera más fácil escribir.

Hay, pues, buenos motivos para afirmar que Homero no pudo haber compuesto al dictado con anterioridad, más o menos, al año 850 a. C.: nadie habría sido capaz de tomar nota de sus palabras, fuera cual fuera el soporte utilizado.

Casi ningún especialista sitúa a Homero en una época tan temprana, pero ¿y si compuso hacia el 780-750 a. C.? En 1952, el eminente helenista oxoniense Theodore Wade-Gery propuso una hipótesis sensacional: que el alfabeto griego fue ideado para escribir los poemas de Homero. En 1991, Barry Powell, profesor de filología clásica en Wisconsin, propuso la misma hipótesis de forma independiente y de manera aún más contundente.14Según Powell, el creador del alfabeto fue un eubeo que inventó la escritura alfabética con el propósito exclusivo de anotar lo que Homero le dictaba. Una de sus características más novedosas, la representación de todas las vocales, además de las consonantes, se debe a que los sonidos vocálicos son básicos para la escansión del hexámetro. «Homero —concluye Powell — es el *fons et origo* [la fuente y el origen] de la civilización griega clásica en un sentido que hasta ahora no se había sido comprendido cabalmente; sus poemas [...] determinaron la alfabetización de Grecia y del resto de la humanidad.»15

Esta interesante propuesta apareció antes de que se publicaran las inscripciones de Gabii y Eretria. Al igual que las inscripciones de los fragmentos de cerámica de Lefkandi, estos hallazgos apuntan en otra dirección: en ellos, la escritura alfabética se utiliza con meros fines identificativos antes de que exista constancia de su uso para anotar hexámetros. Sin duda, también debían de utilizarla mercaderes, comerciantes y demás personas que necesitaban llevar algún tipo de registro y que para ello se servían de materiales perecederos que no han sobrevivido. Sin embargo, algunos testimonios muy poco posteriores sí están relacionados con la poesía. Cuatro de las inscripciones

griegas en cerámica fechadas entre el 750 y el 730 a. C. están escritas en verso, tres de ellas en hexámetros.16La única que no emplea el verso fue hallada recientemente en la costa de Metone, en el norte del Egeo, puerta de entrada a un importante asentamiento de las tierras

bajas de Macedonia que se encontraba a solo una mañana de camino. Los eubeos de Eretria se asentaron en Metone en el 733-732 a. C. Una vez más, esta inscripción emplea un tipo de letra idéntico al de Eretria. Parte de ella está en verso yámbico, un metro utilizado para la poesía lírica y satírica, pero nunca para la épica.[17] Esto nos recuerda que la poesía heroica en hexámetros no era el único tipo de poesía que se componía en lengua griega a mediados y finales del siglo VIII a. C.

Las primeras inscripciones conocidas que utilizan el hexámetro son justamente famosas.

Una de ellas aparece en una pequeña jarra para servir vino encontrada en 1871 en una necrópolis de Atenas. Está fechada hacia el 750-740 a. C. y comienza con un hexámetro que repite algunas palabras ya conocidas por la épica homérica: «aquel de los bailarines que retoce más alegremente», y añade al comienzo del segundo verso: «suya es esta

[jarra]». A continuación, una segunda mano ha añadido seis letras de aspecto desigual, acaso como ornamento, pues no significan nada.[18] Estos versos indican que la jarra era un premio para el mejor bailarín de una competición, a pesar de que una modesta jarra de cerámica no sea una gran recompensa.

La otra inscripción es francamente notable, ya que, a juicio de muchos, hace referencia a un elemento mencionado en la *Ilíada*. Se encontró en una copa de gran capacidad depositada en una necrópolis de Isquia, colonizada por griegos de Eubea. Como en otras ocasiones, el tipo de letra encaja con las inscripciones de Eretria. Estudios recientes han arrojado nueva luz sobre cómo interpretarla. La copa fue encontrada en un contexto complicado que no se corresponde con la tumba de una sola persona, y mucho menos la del niño que hasta hace poco se consideraba que era el único ocupante del sepulcro.[19] Apareció junto con cuatro grandes cráteras de cerámica para mezclar vino —

las únicas conocidas hasta el momento en las tumbas de Isquia— y tres pequeñas jarras para servirlo. Se trata de objetos apropiados para un simposio, y, según la opinión general, la datación de la copa se sitúa entre los años 725 y 720 a. C.

La inscripción consta de tres líneas escritas en alfabeto griego, con unos puntos verticales que marcan particiones en el texto, una práctica conocida por algunos textos arameos de Oriente Próximo. El texto, según la interpretación que me parece más adecuada, reza: «Yo

soy la copa de Néstor, buena para beber», o, alternativamente:

«Néstor tenía una copa, buena para beber». Algunas letras han desaparecido o resultan ilegibles, por lo que su sentido sigue siendo motivo de debate. «A quien beba de esta

[copa], lo embargará de inmediato el deseo de Afrodita, la de bella corona». Las dos últimas líneas están escritas en hexámetros. Un análisis reciente de la arcilla de la copa

ha dado lugar a un importante descubrimiento: coincide con la arcilla de otras copas fabricadas en Teos, en la costa occidental de Asia Menor. Algún eubeo de Eretria debió de adquirirla —seguramente en Teos— y luego grabó en ella unos versos que hacían referencia al uso que le daba.[20] Los banquetes y la escritura van de la mano desde antiguo.

Según mi interpretación y la de otros, el primer verso da voz a la copa, cuyo propietario es Néstor, no alude a una copa que alguien llamado Néstor tuvo en algún momento.[21] Los dos hexámetros parecen decir tan solo que quien beba de esa copa en concreto se verá preso del deseo de Afrodita. Sin embargo, en el libro 11 de la *Ilíada*, Homero describe una copa «muy hermosa» que el anciano héroe Néstor ha traído consigo desde Pilos: está «tachonada con clavos de oro», dice, y tiene «cuatro asas y dos palomas de oro picoteando al lado de cada una».[22] La inscripción de la copa de Isquia tiene más sentido si la entendemos como una alusión jocosa a la copa iliádica: dice que el efecto de beber de la copa de este Néstor («esta copa») es el deseo sexual, y no el que antaño había tenido la copa del famoso héroe. «Bebe para hacer el amor —nos dice—, no la guerra.» Si esto es así, como creemos muchos, la inscripción remitiría a un famoso objeto de la poesía heroica. La segunda palabra del primer hexámetro es *de*, que en muchos contextos tiene el sentido de 'pero', aunque no en otras inscripciones de cerámica de época arcaica que ahora conocemos, ni siquiera en una de las frases que siguen al nombre del propietario. En la copa de Isquia, el contraste con el Néstor heroico y su copa es implícito, no explícito.

La inscripción de la copa de Isquia utiliza la expresión «de bella corona», que no aparece en ninguna parte de los poemas de Homero: no se trata, por tanto, de un remedo de un verso homérico. Algunos especialistas modernos han intentado desvincular de Homero la referencia a la copa de Néstor: según ellos, la de la *Ilíada* podría estar basada en una copa de época micénica que habría existido mucho antes de la época de Homero y que quizá aparecía mencionada en

algún poema prehomérico.

Esta explicación ya no resulta convincente. El comentario más detallado que existe sobre la copa de Néstor iliádica concluye que su «elaborada descripción [...] podría dar a entender que la copa fue inventada para este episodio».[23] Estoy de acuerdo en que la alusión de la copa de Isquia es a la copa descrita en la *Ilíada* y que no aparece en ningún otro verso de los poemas heroicos que han llegado hasta nosotros. El que su origen pueda estar en Teos encaja perfectamente con esta suposición. Teos se encontraba en el corazón de la patria de Homero, en la costa asiática, unos cincuenta kilómetros al suroeste de Esmirna, más o menos a la altura de Quíos. Un eubeo de Eretria pudo comprársela a un teono, seguramente durante una visita a la ciudad. Estando allí, habría tenido fácil acceso a Homero y sus descendientes, quienes interpretaban un poema en el que mencionaba la copa heroica del anciano Néstor. El eubeo pudo asistir a

la representación e inscribió en su copa unos versos que creaban un ingenioso contraste con la de Néstor. Luego se marchó con ella a Isquia, donde por entonces ya había un asentamiento eubeo. La inscripción de su copa da fe de que la *Ilíada* ya existía hacia el año 725 a. C. y de que era conocida hasta en el golfo de Nápoles. El eubeo, claro está, debió de verse obligado a explicar a los curiosos cuál había sido su intención al grabar aquellos versos en la copa.

Como demuestran los vestigios conservados, quienes en el siglo VIII a. C. inscribían poemas en cerámica solo alcanzaban a escribir unos cuantos versos. La idea de que, en esa misma época, hubiera escribas capaces de transcribir toda la *Ilíada* (unos quince mil versos) al dictado parece un salto de magnitud cuántica. Aunque quizá las letras grabadas en la dura superficie de la cerámica no sean el mejor indicador. Si solo dispusiéramos de los grafitis de la época, jamás habríamos deducido que hacia 1660

alguien era capaz de escribir *El paraíso perdido*, que Milton dictó cuando ya estaba ciego, ni que en 1866 una secretaria podía transcribir *El jugador* de Dostoievski mientras este lo dictaba improvisando sobre la marcha (Dostoievski, por cierto, acabaría casándose con la secretaria).

La cerámica fue, sin duda, tan solo uno de los primeros soportes de la escritura alfabética. A pesar de que el papel todavía no existía (lo inventarían mucho más tarde en China, donde se fabricaba a partir de trapos y paños viejos), era posible escribir sobre otros materiales, por ejemplo en rollos de papiro, como atestiguan múltiples textos

referidos a Egipto y a las ciudades fenicias. No tenemos constancia de que el mundo griego importara papiro en el siglo VIII a. C., y mucho menos de cuál podía ser su coste, pero al ser un material rápidamente perecedero en el clima de la zona, la ausencia de testimonios tampoco es significativa. El primer fragmento de papiro conservado apareció en una tumba del Ática fechada a hacia el 430 a. C., y en una inscripción de finales del siglo V a. C. se dice que por entonces, en Atenas, un rollo costaba ocho óbolos, una suma considerable equivalente a la paga que un marinero percibía por dos jornadas de trabajo.[24] Ningún autor griego antiguo sitúa, por ejemplo, en el siglo VI a. C.

una revolución papirácea. Hasta donde sabemos, que no es mucho, el papiro pudo haberse utilizado en Grecia desde época muy anterior.

Los libros con páginas sujetas en un lomo todavía no se habían inventado. Tanto lectores como escritores utilizaban tablillas o rollos. Es posible que los escribas homéricos utilizaran rollos de papiro, aunque no haya quedado rastro alguno de ellos.

Según Heródoto, los griegos jónicos también escribían sobre pergaminos de cabra u oveja, como también hacían sin duda las sociedades de Oriente Próximo. El especialista español J. M. González ha calculado recientemente que, para escribir la *Ilíada* en un texto con márgenes, habrían sido necesarias «ochenta y seis cabras de tamaño medio

[...], y eso presuponiendo la ausencia total de defectos en la piel que impidieran escribir encima».[25] Aunque el sacrificio de cabras a gran escala con el único fin de preservar la *Ilíada* es verosímil, podría ser que no hubiera sido necesario: Homero y su familia podrían haber obtenido pieles ya curtidas para otros fines, como la fabricación de calzado o escudos. Es posible que Homero, en su calidad de aedo prominente, recibiera valiosos regalos por actuar en festivales y hubiera podido adquirir las pieles necesarias sin depender de ningún mecenas. Los pergaminos de cabra, al igual que el papiro, son perecederos, motivo por el cual no han sobrevivido, pero como soporte habrían permitido escribir textos mucho más extensos que los que hemos encontrado en superficies duras y convexas como las de la cerámica.

Los escribas también utilizaban tablillas recubiertas de cera, sobre las cuales escribían con un estilete que hacía las veces de pluma primitiva. Introducir correcciones e inserciones era mucho más fácil en las tablillas que en el papiro, pero la posibilidad de su uso por parte de los transcriptores homéricos choca con una objeción

evidente: en una tablilla encerada de doble hoja cabían unos cincuenta versos como máximo, es decir, que se habrían necesitado al menos trescientas para abarcar toda la *Ilíada*.

Numerarlas y ordenarlas habría sido una tarea laboriosa, y habrían ocupado un espacio excesivo como para resultar prácticas. Además, conseguir ochenta y seis pieles de cabra podía ser problemático, pero para transcribir el poema de Homero en tablillas habría hecho falta la cera de varias docenas de colmenas.

Según las pruebas actuales, el arte de la escritura alfabética se habría inventado antes del 770 a. C., y por lo menos desde el 740 a. C. se habría utilizado para transcribir breves textos en verso. Soy de la opinión, aunque otros estudiosos no comparten este parecer, de que poco tiempo después los textos más largos ya se escribían sobre materiales distintos a la cerámica. Tampoco creo que se tratara de una destreza restringida a un único sexo: desde el siglo VIII hasta finales del VII a. C. sabemos de inscripciones en vasos y jarros para aceite pertenecientes a mujeres, que presumiblemente sabían leer las letras que las identificaban como dueñas de tales objetos. Alguna de estas inscripciones atribuye a su propietaria un rol muy poco pasivo. Además, dado que saber escribir era una habilidad rentable, presupongo que podía obligarse a las esclavas a aprender, así como, dentro de las familias, a las hijas con dotes para ello, acaso —¿por qué no?— una de las del propio Homero.26

Hacia el 725-720 a. C., un eubeo podía hacer un ingenioso guiño a la famosa copa de Néstor, conocida por el poema de Homero, que para entonces, creo yo, ya debía de conservarse en forma escrita. Otros niegan tal alusión, a mi entender de forma poco convincente, y siguen dudando que un poema de más de quince mil versos se escribiera en una fecha tan temprana. Si prescindimos de la copa de Isquia, ¿cuáles son las

primeras alusiones a fragmentos de la *Ilíada* que se conservan en el arte, la cultura material o la poesía?

Nuestro conocimiento de la poesía poshomérica es extremadamente fragmentario y en cualquier momento podrían aparecer nuevos hallazgos que nos permitieran ampliarlo.

Mientras tanto, casi todos los especialistas coinciden en que, cuando el poeta aristócrata Alceo alude a la promesa de Zeus a Tetis, lo hace porque conoce este episodio tan característico de la *Ilíada*.27Alceo estuvo activo en la isla de Lesbos hacia el 610-600 a. C.

Hacia el 650 a. C., Tirteo, poeta elegíaco especializado en temas marciales, compuso un poema en el que insta a los guerreros espartanos a que no se retiren abandonando a un viejo guerrero caído frente a sus filas.[28] Sus versos se hacen eco del pasaje iliádico en el que Príamo le implora a Héctor que huya de Aquiles y se retire al interior de la ciudad.

Príamo evoca el terrible trance que supondrá para él, ya anciano, si Héctor muere y Troya cae: lo asesinarán y será devorado por los perros.[29] Sus palabras forman parte integral de su parlamento y no pueden explicarse como inserciones posteriores: Cuando los perros mancillan la cabeza y la barba gris y las partes pudendas de un anciano que ha sido asesinado, nada hay más lastimoso para los míseros mortales.

Tirteo también habla de un anciano que yace muerto en el suelo, con «la cabeza blanca y la barba gris»: por razones métricas, la cabeza no puede también gris, pero el resto de sus palabras coinciden con las de Homero. El anciano sostiene «sus partes pudendas entre las manos» y ofrece una imagen vergonzosa. Al igual que en Homero, la hermosa muerte de un joven bien parecido contrasta con la muerte ignominiosa de un anciano.

En el poema de Tirteo hay otros pequeños detalles explicables a partir de las palabras de Príamo.[30] Sería excesivo atribuirlas, aunque algunos críticos lo han hecho, a un prototipo independiente tomado de otro poema heroico, perdido para nosotros pero accesible a Homero y, de forma independiente, a Tirteo, que habrían citado ambos el mismo pasaje. La deducción obvia es que aquí Tirteo se está haciendo eco de la *Ilíada*. La idea de que Homero tomara la expresión de Tirteo, algo que no hace en ningún otro lugar, resulta de todo punto inverosímil: Tirteo compuso principalmente para un público espartano, distante de Homero y del mundo griego oriental, y se dirigía a unos soldados que combatían de un modo muy diferente al que Homero describe en su epopeya. El eco de la *Ilíada* en Tirteo es otro argumento en contra de la afirmación de que Homero compuso en fecha tan tardía como el 640 a. C.

Creo que hay otro eco implícito de Homero que podría ser incluso anterior. Hacia el principio de la *Teogonía*, su poema sobre el nacimiento de los dioses, Hesíodo se dirige a las musas que en el Olimpo cantan *homereusai* y de cuyas bocas «mana sin descanso su voz dulce».[31] La palabra *homereusai* solo está atestiguada en Homero, donde tiene un

sentido diferente. A juzgar por su raíz, para Hesíodo significa 'al unísono'. Hesíodo recurre a juegos de palabras en otros fragmentos, y creo que este es el motivo por el que eligió esta inusual expresión aquí: porque sonaba como «homerizar», un guiño en homenaje a su ilustre predecesor, que también invocaba a las musas y se dejaba guiar por ellas. El poema de Hesíodo data de finales del siglo VIII a. C., concretamente de hacia el año 710, por lo que su referencia a las musas como «homerizantes» situaría a Homero antes de esa década. Soy la primera persona que cita el pasaje con este propósito y que sugiere la existencia de un juego de palabras, pero estoy convencido de ello, pese a encontrarme en minoría absoluta.

Las alusiones a la *Ilíada* en el arte son aún más difíciles de precisar.[32] El principal soporte donde las encontramos es la cerámica pintada, con la dificultad añadida de que en el siglo VIII a. C. las imágenes representadas nunca llevan texto que las describa. Dos piezas muy discutidas ilustran los problemas que de ello se derivan. La primera es una crátera de cerámica ateniense, supuestamente encontrada en Tebas, que data del año 725 a. C. En una de sus caras tiene pintada una nave de guerra que abandona la costa y, a la izquierda de la nave, dos figuras mucho más altas de igual estatura, un hombre y una mujer. Ella lleva una guirnalda y él la sujeta por la muñeca. La mujer está de pie con los pies juntos, lo cual hace pensar que no quiere ir con él. Algunos han interpretado, de forma verosímil, que la pareja representa a Paris raptando a Helena, el origen de la guerra de Troya, aunque nada identifica de forma específica a ninguna de las dos figuras.[33] Aunque esta interpretación sea correcta, el artista no tenía por qué conocer esta escena a través de la *Ilíada* de Homero, que apenas la evoca. Quien pintó la crátera podría haberla conocido a través de muchos otros poemas heroicos que hablaban de esa misma guerra. El recurso a estos poemas queda acreditado hacia el 700-680 a. C., fecha en la que un artesano beocio fabricó un gran broche de bronce en el que grabó varias imágenes míticas, entre ellas la de un caballo sobre ruedas, evidentemente el caballo de Troya, que no aparece en la *Ilíada*.[34]

La segunda pieza es una jarra de vino procedente de una tumba de Atenas, en la que encontramos un friso con quince figuras humanas que recorre la franja más ancha de la decoración la vasija. La jarra puede fecharse hacia el año 730 a. C. y dos de sus figuras se han identificado con Héctor y Áyax durante la escena de intercambio de armas con la que concluye su duelo en el libro 7 de la *Ilíada*. Otras dos figuras han sido interpretadas como los heraldos que los persuaden para que interrumpan el combate. Sin embargo, las otras once figuras no tienen explicación, y la de estas cuatro tampoco es inequívoca.

No hay ninguna razón de peso para aceptar una interpretación homérica.35

El caso más convincente de inspiración homérica tiene que ver con varias representaciones de la escena en que Odiseo hiere en el ojo al cíclope, uno de los

episodios más famosos de la *Odisea*. Las más relevantes son cuatro. La primera está datada hacia el 660 a. C., y otras dos son unos veinte años posteriores.36La más detallada aparece en una crátera para vino hallada en Etruria y pintada por un griego que firma como «Aristonotos» con letra de Eubea. Es probable que pintara la crátera en esta isla como artesano ambulante.37Cinco agresores, al igual que en Homero, blanden un instrumento alargado, probablemente inspirado en un espetón, y lo clavan en el ojo del cíclope. Detrás de este hay un estante con lo que parecen ser unos quesos, productos mencionados por Homero, y, en un poste, un cubo de leche, que Homero también menciona. Es posible que el cíclope fuera conocido por relatos distintos a la *Odisea*, pero el resto de los detalles indican que es muy probable que el artista tuviera en la cabeza el poema homérico. Si esto es así, la *Odisea* ya habría sido conocida hacia el 670 a. C., antes de estas imágenes. La *Odisea* es sin duda posterior a la *Ilíada*, como demuestran las referencias internas, con lo que habría que situar la *Ilíada* en una fecha incluso anterior.

He seleccionado estas alusiones homéricas como las más verosímiles entre las que han propuesto los especialistas. De todos modos, la lista completa de posibles candidatas es breve, lo que implica que los poemas no inspiraron inmediatamente a mecenas y alfareros a representar escenas homéricas con preferencia sobre las muchas otras historias míticas conocidas. Por supuesto, si yo hubiera vivido en el año 730 a. C., habría encargado un juego de cerámica iliádica, con copas y una gran crátera para el vino, y lo habría utilizado en mis banquetes para agasajar a mis invitados y explicarles que las escenas pintadas representaban algunos de los episodios más destacados de esa formidable epopeya. Hasta la fecha, no se ha encontrado ningún juego de cerámica de estas características. Pero su ausencia tampoco es motivo para retrasar la fecha de la *Ilíada* hasta el 640 a. C. En la pintura inglesa, las escenas basadas Shakespeare aparecen con William Hogarth en la década de 1730, un siglo y medio después de la representación de sus obras, pero nadie las toma como argumento para modificar las fechas en que escribió el Bardo.

Las inscripciones, la poesía en papiros y las escenas pintadas en la cerámica son vestigios aleatorios que no siempre se han conservado

con los detalles referentes al lugar donde fueron descubiertos. Por otra parte, otros hallazgos arqueológicos siguen ofreciendo pruebas externas de la *Ilíada*. Los descubrimientos más sugerentes en este sentido tuvieron lugar en la década de 1960, durante una meticulosa excavación de las tumbas reales de Salamina, en la costa oriental de Chipre, al norte de la actual Famagusta. En los corredores que conducían al acceso de las tumbas, su excavador, Vassos Karageorghis, encontró esqueletos de caballos, un carro, una espada tachonada de plata, un gran recipiente para aceite de oliva y un esqueleto masculino con las manos atadas e indicios de haber sido asesinado. En el interior de algunas de estas tumbas de cámara, Karageorghis encontró espetones de hierro, morillos y, en una de ellas, unas

anteojeras y un jaez de oro para un caballo. Todos estos objetos recuerdan a otros que aparecen en la *Ilíada*, en especial a los de la gran pira funeraria que Aquiles dispone para Patroclo en el libro 23, a la que arroja varios caballos y doce jóvenes troyanos maniatados. Los hallazgos de Salamina se clasificaron rápidamente como homéricos y en 1977 se interpretaron incluso como «un intento de emular la magnificencia de los funerales heroicos», de los cuales el de Patroclo sería el ejemplo principal.38

Las tumbas de Salamina datan de entre el 700 y el 670 a. C. Si imitaban el esplendor homérico, la *Ilíada* tenía que haber existido antes de esa época. Sin embargo, nuevos estudios y pruebas comparativas le han dado la vuelta a esta conclusión: los enterramientos de Salamina no estarían influidos por la épica homérica, sino que sería Homero el que habría recibido la influencia de los usos funerarios de las clases altas —

atestiguados desde el Levante hasta Italia—, de los que las tumbas de Salamina serían un ejemplo. Algunas de estas costumbres se remontan incluso a los siglos XI y X a. C.39

Habría que adoptar un nuevo punto de vista. Más que reflejar la influencia de una *Ilíada* ya existente, los hallazgos arqueológicos podrían permitirnos definir en qué momento los elementos que aparecen en la epopeya empezaron a ser corrientes en el mundo real.

Cuanto más precisas sean esas fechas, más relevantes serán a efectos de datar la obra homérica en la que se mencionan. Naturalmente, se trata de un proceso complejo y no exento de controversias, pero en esto consiste la esencia misma de la historia antigua, sobre todo en lo que se refiere a una época en la que todavía no había historiadores.

Capítulo 13

Las guerras de Troya

De todos los temas de la *Ilíada*, el más importante es el de la guerra de Troya. El poema se ambienta hacia el final de un prolongado asedio a la ciudad de Ilión, Troya. Los atacantes son los aqueos —los griegos para nosotros—, comandados por el rey Agamenón, «soberano de muchas islas y de toda Argos», concretamente de «Micenas, rica en oro». Si tuvo lugar una guerra de Troya como la que narra Homero, es una pregunta que suscita un gran interés, pero el goce y la comprensión del poema no dependen de cuál sea la respuesta. La verdad de la *Ilíada* reside en su capacidad para describir y comprender lo humano, con independencia de que alguno de los acontecimientos del poema sucediera realmente. La historicidad o no de la guerra atañe a algo distinto: la relación de Homero con el mundo que representa.

Al margen de la *Ilíada*, disponemos de dos tipos de pruebas para evaluar la realidad de esta guerra. Las primeras son un conjunto algo azaroso de textos, la mayoría escritos en tablillas de arcilla procedentes de la principal potencia de Asia occidental, los hititas.

Las otras son los hallazgos arqueológicos, cada vez más numerosos, sobre todo los procedentes de la antigua Troya.

Los textos hititas de entre 1450 y 1250 a. C. contienen referencias a un pueblo llamado

«ahhiyawa», gobernado por un rey. Tras muchas discusiones, hoy en día está claro que estos ahhiyawa no son tan solo un pueblo que residía en el continente asiático, sino que provenían de occidente, del Egeo o, con mayor probabilidad, del otro lado de este

mar.1Tenían un rey que disponía de una flota. Como es evidente, los ahhiyawa son los griegos —los aqueos de Homero— de la que conocemos como época micénica por su ciudad principal, Micenas. Los hititas suponían que los ahhiyawa tenían un reino central, pero ninguna de las tablillas lo nombra y recientemente se ha propuesto que se equivocaron al suponer su existencia. Algunos especialistas prefieren, por eso, interpretar los palacios micénicos como centros independientes que competían entre sí.

Otros deducen, como yo, que sí existió un reino central: al inicio pudo ser Tebas, uno de los principales yacimientos de la Edad del Bronce, reemplazada más tarde por Micenas

—el yacimiento que mejor conocemos— hasta el año 1180 a. C. Veintinueve tablillas hititas mencionan a los ahhiyawa, y sin duda aparecerán más entre los miles de tablillas que se han conservado: ¿encontraremos en alguna a los ahhiyawa librando una guerra contra Wilusa, una auténtica guerra de Troya?

Las tablillas nos aportan algunos datos muy interesantes: nos dicen que hacia 1400 a. C.

el rey de los ahhiyawa reclamaba algunas islas del Egeo oriental y que algunas de sus gentes se asentaron por entonces en un promontorio situado en el suroeste de Asia, en Milawanda, posteriormente conocido en griego como Mileto. Gracias a su ubicación y a la cercanía a la desembocadura del río Meandro, se trataba de un enclave que aquellos colonos procedentes de la Grecia continental podían defender con facilidad.[2]No siempre lo consiguieron, pero sabemos que se hallaba en su poder hacia 1290 a. C., época en la que el rey de los ahhiyawa extendió su influencia hacia el norte por la costa asiática.

Llama la atención que los reyes hititas, en sus cartas, se dirijan a veces al soberano de los ahhiyawa con el respetuoso título de «hermano», que utilizaban para referirse a gobernantes de la categoría de los faraones egipcios: el de los ahhiyawa no era un reino insignificante. Uno de sus reyes recibió incluso a una reina hitita en el exilio. Cuando el rey hitita Mursili II enfermó hacia 1310 a. C., fueron colocadas junto a su lecho las estatuas de dos dioses extranjeros, uno de Lazpa (la isla de Lesbos) y otro de los ahhiyawa. Quienes atendían al soberano debían de preguntarse cuál era la mejor forma de venerarlos.

Algunos de los nombres propios que aparecen en las tablillas hititas referentes a Wilusa resultan tentadores. Varios nombres griegos se han propuesto como base para estos, aunque la cuestión dista de estar zanjada, exceptuando la mención de un tal Alaksandu como soberano de Wilusa hacia 1280 a. C., nombre que evoca con fuerza el griego Aléxandros. Podría ser que algún rey de Wilusa se hubiera casado con una griega, quizá por razones diplomáticas, y hubiera puesto a su hijo un nombre derivado con toda probabilidad del griego.[3]Para los admiradores de la *Ilíada*, se trata de un nombre con potentes resonancias, ya que Alejandro es otro de los nombres con que Homero se refiere al troyano Paris. El rey hitita afirma haber ayudado a Alaksandu anteriormente matando a su enemigo, aunque no sabemos quién era ese enemigo. Por lo visto, después de eso un contingente hitita atacó Wilusa, tras lo cual el rey firmó con Alaksandu un tratado en virtud del cual se adjudicaba el control efectivo de la ciudad.[4]Nada

de esto se asemeja lo más mínimo a la guerra de la *Ilíada*. Alaksandu no es el Paris de Homero, y la única similitud entre ellos es el nombre.

Lo que falta en esta serie intermitente de pruebas es alguna referencia a un asedio en Wilusa y su destrucción por parte de los invasores ahhiyawa. La prueba más reciente de una derrota relacionada con Wilusa salió a la luz en 1991, durante unas obras en la carretera que conduce al inmenso yacimiento de la capital de los reyes hititas, Hattusa, la actual Boğazkale. Por casualidad, se desenterró una espada de bronce con una inscripción en la que decía que era una de las espadas que un rey hitita dedicó al dios de la tormenta tras una victoria sobre la confederación de Assuwa. El monarca gobernó entre 1450 y 1420 a. C., y los hechos tuvieron lugar a finales de su reinado. Por los textos

hititas se sabía ya que dicha confederación incluía a Wilusa-Troya. La espada se asemeja a un tipo de espada que sabemos que solo usaban los griegos micénicos, lo cual los situaría como aliados del bando troyano, al revés que en la guerra de la *Ilíada*.[5]

Una tablilla hitita fragmentaria, fechable hacia 1290-1270 a. C., aporta datos adicionales.[6] En ella, un rey hitita señala que él y el rey de los ahhiyawa habían estado enemistados a propósito de Wilusa, pero como no se especifica ninguna guerra, dicha enemistad pudo haber sido una mera disputa: en cualquier caso, la tablilla lo considera agua pasada. Se conservan muy pocas referencias más a intervenciones en Wilusa, pero se trata de intervenciones de los hititas, no de los aqueos. La más reciente, de 1220-1210

a. C., hace referencia al deseo de su rey de restituir a un tal Walmu como rey de Wilusa, de donde había sido expulsado. Tampoco en este caso se especifica quiénes eran sus enemigos.[7]

Así pues, las tablillas hititas muestran que los aqueos, los ahhiyawa, estuvieron activos en Asia occidental entre los siglos XV y XIII a. C. y que controlaron de forma intermitente Milawanda, identificable como Mileto. No hacen pensar que en ningún momento asediaran y capturaran Wilusa. Llegados a este punto, las ruinas de Troya adquieren relevancia.

En 1822, Charles Maclaren, fundador del periódico *The Scotsman*, dio un giro a la búsqueda moderna de la antigua ciudad. En su libro *The Plain of Troy Described*, Maclaren sostenía que Troya se encontraba en Hisarlik, no en Burnabashi. Algunos de los terrenos que rodeaban el lugar fueron adquiridos por los Calvert, una familia de comerciantes afincada en la Tróade. Posteriormente, uno de sus miembros, Frank Calvert, compró la mitad oriental del montículo de Hisarlik, y en 1863, bajo el estímulo de la segunda edición del libro de Maclaren, empezó a excavar. Cinco años más tarde, en agosto de 1868, recibió allí a un arqueólogo, nada menos que el empresario Heinrich Schliemann, recién llegado de visitar Ítaca y Micenas.

Schliemann sentía un profundo amor por Homero desde su juventud. Antes de llegar a Troya, les había recitado pasajes de la *Odisea* a los aldeanos de Ítaca, la patria de Odiseo, y había llorado a lágrima viva en la montaña principal de la isla mientras leía los versos que narran el reencuentro de Odiseo con Penélope. Un año más tarde, diría que Sofía, su futura esposa, era su Helena. Tuvieron dos hijos, a los que llamaron Agamenón y Andrómaca. Schliemann bautizó a Agamenón sosteniendo un ejemplar de la *Ilíada* sobre su cabeza y recitando un centenar de hexámetros homéricos: pocos de sus modernos detractores serían capaces de llegar a tales extremos.[8] Como bien ha señalado un reciente estudioso de sus diarios, «a diferencia de la mayoría de los hombres, Schliemann tenía el don, que no el lastre, de no dejarse

vencer por las pesadas

limitaciones del pensamiento racional y de convertir en realidad sus sueños haciendo caso omiso de los sarcásticos comentarios de sus “mejores”».9

Schliemann había dedicado el verano de 1868 a hacer prospecciones en el lugar que parecía más indicado para albergar la antigua Troya, Burnabashi, cerca de esos desconcertantes manantiales de agua, supuestamente caliente y fría. A pesar de sus afirmaciones posteriores, parece claro que fue Calvert quien lo animó a excavar en Hisarlik. En 1870 llevó a cabo allí una breve excavación de once días, y en 1871 regresó con un nutrido equipo de trabajadores locales. A lo largo de tres años, abrieron una gran zanja en el lado norte del montículo, donde encontraron una serie de asentamientos en ruinas construidos uno encima de otro. Schliemann afirmó que el segundo más antiguo de estos era la Troya del rey Príamo. No lo era, pero los asentamientos se remontaban al año 3000 a. C. Lo que Maclaren había insinuado en su libro quedaba demostrado por Schliemann sobre el terreno.

Desde la década de 1870, la minuciosa labor arqueológica llevada a cabo sobre todo por equipos de Estados Unidos y Alemania ha permitido refinar y ampliar la impetuosa excavación iniciada por Schliemann. En la década de 1890, Wilhelm Dörpfeld, a quien cabe describir como uno de los grandes descubrimientos de Schliemann, identificó en el yacimiento nueve estratos cronológicamente separados y los denominó Troya I, Troya II y así sucesivamente. Su clasificación sigue vigente, aunque algunos de los niveles se han subdividido: su Troya VII se ha convertido en Troya VIIa, Troya VIIb 1, Troya VIIb 2 y Troya VIIb 3, lo que aumenta la complejidad. Las labores arqueológicas se reanudaron en la década de 1930 y de nuevo en 1988, con Manfred Korfmann al frente de una iniciativa conjunta de las universidades de Tubinga y Cincinnati. La empresa continúa hoy bajo la dirección del turco Rüstem Aslan, ferviente amante de la *Ilíada* desde que la leyó tras trasladarse desde la casa de su familia, en una zona rural del centro de Turquía, a un colegio de Estambul.

A pesar de su reducido tamaño, Troya I era un asentamiento amurallado y puede fecharse entre 3000 y 2550 a. C., mucho antes de Homero; Troya IX data de entre el 85 a.

C. y el 550 d. C., mucho después. Quienes visitan el yacimiento se sienten desconcertados al encontrarse con tantos niveles, a pesar de las explicaciones de los letreros y los puntos de información. Para los legos, Troya parece un caos. Para los iniciados, las nueve Troyas y sus

subdivisiones plantean multitud de intrigantes problemas, pero lo crucial para datar el poema de Homero es saber cuál de esas ciudades (si es que alguna) presenta indicios de haber sido destruida en una guerra.

Tenemos cuatro Troyas relevantes a este respecto. La primera, Troya II, fue la propuesta por Schliemann, que incluso afirmó haber encontrado el mismísimo tesoro del rey

Príamo, supuestamente desenterrado en un único depósito cerca de la muralla de la ciudad. Hoy en día, casi todo el mundo opina que el tesoro consiste en realidad en una amalgama de objetos valiosos encontrados por Schliemann en distintos puntos de este nivel, lo cual no quita que Troya II fuera de veras impresionante, como se deduce por los cúmulos de metales preciosos encontrados allí, veintiuno en total.[10] Estaba defendida por murallas de piedra y tenía dos puertas de grandes dimensiones: la rampa pavimentada que conducía hasta una de ellas todavía es visible. Su población ocupaba unas diez hectáreas de llanura extramuros, aunque las estimaciones modernas cifran el número de sus habitantes en unos pocos miles. Según los parámetros actuales, Troya II era más un pueblo que una ciudad. Un gran incendio la arrasó hacia 2300 a. C., pero a la vista de que entre los escombros solo ha aparecido un cráneo humano, podría ser que la mayor parte de la población lograse escapar a lo que probablemente fue una destrucción accidental, no militar.[11] Como el propio Schliemann comprendió, Troya II acabó en una fecha demasiado temprana como para relacionarla con los héroes de Homero. Aparte de eso, no se ha encontrado en ella prueba alguna de presencia griega ni de nadie que hablara griego.

Troya IV y V son asentamientos más humildes, pero muy difíciles de evaluar porque la profunda zanja de Schliemann atravesó los restos que quedan de ellos. Troya VI es mucho más importante. La cerámica encontrada en ella data de entre 1700 y 1300 a. C., pero a pesar de la disposición radial de sus calles y de los restos de sus impresionantes murallas, que debieron de tener una altura de hasta nueve metros, a Schliemann le sorprendió su modesta extensión. Hoy sabemos que solo llegó a excavar la zona de la ciudadela. Excavaciones y prospecciones realizadas en la década de 1990 han demostrado, a pesar de las controversias suscitadas, que esta Troya se extendía hacia la llanura que hay a los pies de la ciudadela y que ocupaba entre veinte y treinta y cinco hectáreas, lo que apunta a una población total de entre cinco mil y ocho mil habitantes.

La parte baja de la ciudad estaba protegida por dos fosos excavados a

tal efecto.[12] Hasta entonces, comprensiblemente, los visitantes se sorprendían de que la ciudad fuera tan pequeña: una simple gota en un mar tan épico. Cuando Alejandro Magno visitó Troya en el 334 a. C., se puso a correr desnudo («como era la costumbre», explica Plutarco) alrededor de la que se decía que era la tumba de Aquiles. En 1976, en honor de Alejandro, decidí ir un paso más allá y me puse a correr desnudo alrededor de la que yo creía que era Troya VI. Ahora sé que no recorrí más que la ciudadela.

La descripción de Troya VI es muy compleja porque se ha subdividido en nueve fases.

Las últimas florecieron sin duda cuando Micenas, la probable capital de los ahhiyawa, estaba en su apogeo. La octava, Troya VIh, todavía contaba con impresionantes murallas de mampostería y torres alrededor de la ciudadela, pero a su fin —en una fecha que hoy en día se sitúa de forma convincente hacia 1300 a. C.— los grandes bloques de piedra que formaban la muralla quedaron esparcidos. No se han encontrado señales de incendios ni de víctimas y, aunque podemos discutir qué implica exactamente la destrucción de una ciudad, en la actualidad todo el mundo concuerda en que la mejor explicación para la caída de Troya VIh es un terremoto, ya que la ciudad se encuentra encima de una faja sísmica activa. No fue saqueada tras un asedio militar.[13]

Su sucesora era conocida como Troya VIIa, pero al tratarse de una reconstrucción inmediata, sin indicios de ninguna ruptura cultural, ahora se la conoce como Troya VIi.

La nueva ciudad era mucho más modesta que su predecesora, pero perduró al menos cien años, incluyendo el periodo en que, según las tablillas hititas, Alaksandu gobernó Wilusa, entre 1290 y 1280 a. C. Finalmente fue destruida, y en esta ocasión sí es probable que fuera a manos de un ejército: la ceniza y los escombros alcanzaron varios metros de altura y, en la parte baja de Troya VIi, fuera de la ciudadela, se han encontrado restos de un espacio público incendiado, así como tres montones de piedras (157 en total), probablemente proyectiles de honda, y varios esqueletos humanos sepultados de forma apresurada, uno de los cuales, el de una niña, presenta signos de quemaduras. Aun así, no tenemos pruebas de la identidad de los atacantes, y mucho menos de que fueran griegos. Además, solo se han descubierto dos puntas de lanza, tres puntas de flecha y fragmentos de dos cuchillos, todos de bronce, un arsenal minúsculo para una fuerza de asedio.[14]

Los testimonios griegos de época más tardía resultan engañosos. Los griegos posteriores a Homero dieron varias fechas para la caída de Troya, siendo las más aceptadas las que la situaban en torno a 1180 a. C. En ocasiones, la arqueología ha apelado a estas fuentes, a pesar de que carecen de valor histórico: no dejan de ser conjeturas ingeniosas de antiguos eruditos que carecían de indicios históricamente válidos.15Ninguna de estas pruebas justifica una relación entre los relatos de la guerra de Troya y la destrucción de Troya VIi. Las fechas que se proponen para su destrucción se basan en los restos de cerámica encontrados y oscilan entre 1230 y 1180 a. C., aunque muchos ven improbable una expedición en fecha tan tardía desde los palacios de la Grecia micénica, donde se vivía una situación de crisis por culpa de los terremotos. En cualquier caso, la cultura palacial se desmoronaría hacia 1180 a. C.

Entre tanta incertidumbre, el veterano especialista Sinclair Hood, ha defendido una audaz alternativa: la de Troya VIIb2, un nivel que también presenta indicios de haber sido pasto de las llamas.16Las suyas no son unas ruinas imponentes. Al parecer, su caída se situaría en torno al año 1050 a. C., mucho después de la desaparición de los palacios micénicos, aunque Hood sugiere la posibilidad de que se produjera algún tipo de incursión por parte de algunos grupos de supervivientes. El recuerdo de tal incursión,

en efecto, podría haber estado fresco todavía en época de Homero, pero la hipótesis de Hood todavía no cuenta con muchos adeptos.

En la *Ilíada*, Homero habla de dos saqueos de Troya. Uno es el saqueo inminente a manos del contingente de asedio de Agamenón; el otro habría tenido lugar en tiempos del padre de Príamo, el rey Laomedonte, unos sesenta u ochenta años antes.

Laomedonte se había negado a recompensar a Apolo y Poseidón por haber construido un muro para su ciudad. Poseidón le envió entonces un monstruo marino, pero Heracles lo mató. Laomedonte, sin embargo, se negó a recompensar también a Heracles, quien al punto «saqueó la ciudad», dice Homero, «y asoló sus calles».17El de Heracles fue un saqueo sobrehumano y para nosotros pertenece al mito. No se trata de un acontecimiento histórico, aunque quizá naciera del recuerdo de que Troya había sido destruida por un terremoto y, dos o tres generaciones más tarde, había sufrido otro desastre en el que habían participado atacantes armados. Unos seiscientos años separan a Homero de las caídas de Troya VIh y VIi, pero es posible que el recuerdo de estas dos catástrofes perviviera el tiempo necesario para inspirar sendos relatos sobre Heracles y el asedio de los aqueos, de los

cuales Homero acabó siendo heredero. Sin embargo, se trataba de leyendas, no de historia.

Aunque algún día se descubra en una tablilla hitita que los ahhiyawa, efectivamente, asaltaron Wilusa, la guerra de Troya de Homero no tendría por qué estar basada en dicho ataque. En la *Ilíada* se detecta una ausencia crucial: no hay ni una sola referencia a los hititas ni a su imperio, a pesar de que eran la gran potencia de Asia cuando Micenas estaba en su apogeo.[18] No cabe duda de que habrían participado en la defensa de Troya si se hubiera producido un asedio destinado a tomar la ciudad. A pesar de las dificultades que implica, uno de los aspectos atractivos de la teoría de Stuart Hood, según la cual la caída de Troya VIIb 2 habría inspirado el relato griego de la guerra de Troya, es que el conflicto podría haber tenido lugar tras la desaparición del Imperio hitita.

La ausencia de los hititas también resulta llamativa en otro punto de la *Ilíada*. En el último libro, durante uno de los episodios de mayor potencia y hondura de toda la epopeya, Aquiles se compadece del rey Príamo y comenta que «antes oíamos decir que eras afortunado», pues era señor de «todo lo que el mar, hasta Lesbos, sede de Mácar, encierra», así como de Frigia y el Helesponto. En realidad, estos territorios no formaban parte del reino de Príamo, sino que lindaban con él por el oeste, el este y el norte.[19] La

referencia a Lesbos como sede de Mácar resulta reveladora. Lesbos, referida como Lazpa, aparece en una carta de un rey hitita de principios del siglo XIII a. C., en un contexto que da a entender que el territorio estaba subordinado a su poder. La toponimia de la isla también da fe de su estrecha relación con los hititas, pero Homero

obvia por completo este pasado.[20] En cambio, habla de Mácar, que fue un antepasado mítico de las familias que más tarde gobernaron la isla. Hasta el año 1050 a. C., la población de Lesbos no era de origen heleno; solo a partir de entonces empezaron a llegar inmigrantes griegos. Si la Troya de Príamo fue Troya VIh o Troya VIi, Lesbos estaba por entonces en la esfera de influencia de los hititas, pero Homero, una vez más, lo pasa por alto.

Sea como fuere, la idea de que Homero se basó en una reminiscencia fiable de un asedio griego es muy poco probable. Entre la caída de cualquiera de las Wilusas que pudieron haber sido destruidas en un asedio y el nacimiento de Homero —sea cual sea la fecha que elijamos entre las que razonablemente se han propuesto—, habrían transcurrido entre cuatrocientos y seiscientos años. Durante todo o

casi todo este lapso de tiempo, los griegos, excepto en Chipre, fueron una sociedad iletrada y, por tanto, habrían sido incapaces de leer ningún documento referente a una guerra en la época en que los ahhiyawa estaban en su apogeo. La narración que Homero hace del asedio es a todas luces ficticia: la guerra de Troya va por su décimo año y en ella no solo participan muchas decenas de miles de tropas, lo que plantea interrogantes obvios acerca de los suministros y otras cuestiones, sino que ninguno de los héroes principales ha muerto en batalla antes de que el poema empiece a pocos meses del final de la contienda.

La historia de una campaña naval griega a gran escala que acabó con el saqueo de Troya no halla sustento en las tablillas hititas tal y como se leen y estudian actualmente. Aun así, unos pocos especialistas modernos ven en ella un hecho histórico, mientras que otros consideran que, «por ahora», tal opinión carece de fundamento. Creo que las pruebas que no aparecerán nunca, creencia que se ve respaldada por la relación entre otros poemas heroicos y su correlato histórico. Inventan o distorsionan el pasado: no lo conservan. El colosal poema de Manás habla de las batallas libradas por Manás y los guerreros kirguisos contra cientos de miles de tropas chinas y demás naciones infieles, es decir, no musulmanas; sin embargo, no se sabe de ninguna guerra de semejantes dimensiones, a pesar de que algunas tribus chinas eran vecinas de los kirguisos y en la década de 1750 capturaron temporalmente a algunos de sus caudillos. El medieval *Cantar de Roldán* distorsiona con absoluta libertad una escaramuza entre cristianos y sarracenos ocurrida en el año 778: incluso altera el nombre de los participantes y el desenlace. La heroica guerra de Homero no tiene por qué derivar de un asalto real contra Wilusa por parte de un ejército griego, ya fuera por iniciativa propia o como parte de una fuerza mayor. Parece natural suponer que allá donde surge el humo de la poesía tiene que haber fuego, pero, como ha señalado con acierto Oliver Dickinson, experto en la arqueología de la edad oscura (*c.* 1100-800 a. C.), aun «suponiendo que lo que vemos en la tradición homérica *pudiera* describirse como "humo", podría no ser más que bruma».21

Lo que hay bajo esa bruma es un conjunto de ruinas, no una guerra histórica. A partir de 1050 a. C., los griegos volvieron a cruzar el Egeo, pero esta vez, en ausencia del Imperio hitita, se asentaron en distintos puntos de la Tróade y a lo largo de la costa egea de Asia. Es posible que sus abuelos les hubieran contado historias de tiempos lejanos en los que un rey de la Grecia continental desembarcó en Asia occidental, donde fue reconocido como una figura importante. Establecidos ya en la costa asiática, algunos colonos visitaron el

asentamiento no griego de la antigua Wilusa y sus restos aún visibles y, de resultas de ello, empezaron a circular relatos según los cuales la ciudad habría sido arrasada por sus antepasados, los héroes griegos: a fin de cuentas, hacía muy poco que Troya VIIb 2 había sido destruida. Una vez más, la analogía nos brinda un argumento que puede resultar útil. En otras culturas, la idea de una edad heroica surge en retrospectiva tras el fin de una época más gloriosa, a menudo entre quienes migran y se asientan en un nuevo territorio: las edades heroicas «son una mirada hacia atrás después de una ruptura, pero el propio pasado se mueve al ritmo de las generaciones del presente».[22] Entre los siglos XI y VIII a. C. no había historiadores, y por tanto, tampoco conciencia histórica. Lo que sí había era poetas que remodelaban el pasado para adaptarlo al presente. Fueron ellos quienes desarrollaron el relato de una gran expedición de sus ancestros con el fin de saquear una gran ciudad asiática cuyos vestigios todavía eran visibles. Aquel relato pudo servir para reconfortar a sus oyentes, asentados precariamente en tierras de Asia, pero dudo que tuviera ningún fundamento histórico. Los poetas imaginaron una expedición formidable con centenares de naves y grandes masas de hombres con armaduras de bronce, confiriéndole esa escala colosal que caracteriza la contienda narrada por Homero.

Mi respuesta a la pregunta de «¿por qué Troya?» como escenario de tal guerra es sencillamente que las ruinas de la ciudad dejaron una honda impresión en los griegos que las visitaron más tarde. Tenemos un caso similar en Creta. Tras la destrucción del gran palacio de Cnosos, los visitantes y los colonos trataron de explicar su maraña de estancias y sinuosos pasillos diciendo que se trataba de un laberinto construido con un fin muy determinado. Los frescos e imágenes de toros presentes en el yacimiento inspiraron la historia de que el hijo de un toro y una mujer había sido encerrado en aquel dédalo impenetrable. Había nacido la leyenda del Minotauro.

La guerra de Troya, a mi juicio, es una invención de los siglos XI a IX a. C., originada entre los griegos orientales, los antepasados del público de Homero. Es uno de los momentos estelares de lo que todavía se conoce como la edad oscura, una época por la que valdría la pena encender una velita en nombre de Homero, que fue su beneficiario.

Ciertamente, no fue el primer poeta griego en relatarla. Cuando habla de Troya, emplea fórmulas fijas cuya métrica y grafía demuestran que se habían desarrollado antes de que él naciera.[23] Troya es descrita como una ciudad escarpada, de anchas calles,

defendida por una muralla y torres de piedra, elementos que encajan bastante bien con la antigua Troya VI, aunque esta desapareciera hacia el año 1300 a. C. Se dice también que los troyanos son domadores de caballos, y en la ciudad se han encontrado

«inmensos hallazgos de huesos de caballo justo en la fase tardía de Troya VI [...], hay que preguntarse si Troya era un emporio del comercio caballar, tal vez incluso un centro de crianza e intercambio».[24] Durante Troya VIi (antes VIIa), la ciudad estuvo gobernada durante un tiempo por Alaksandu, alguien cuyo nombre podría ser griego (Aléxandros), acaso por ser de madre helena. ¿Cabe imaginar que un poeta griego de paso por allí cantara entonces sobre la ciudad de altas torres de Alaksandu, criadora de caballos, fórmulas que acabaron entrando en el repertorio de los poetas griegos posteriores?

Desde el punto de vista lingüístico, se ha propuesto que estas fórmulas se remontan a la época micénica, aunque esta deducción dista mucho de ser segura. Aunque así fuera, no es forzoso que empezaran a utilizarse entonces en los poemas que narraban el asedio y saqueo de Troya a manos de los invasores griegos. Murallas, torres y caballos son recuerdos que podrían haber sobrevivido sin necesidad de ninguna guerra y que luego afloraron en versos que hablaban de un conflicto librado mucho después del fin de Troya VI. Algunas de las fórmulas recurrentes en Homero para referirse a Ilión/Troya proceden sin duda de época posterior. Un buen ejemplo es « *potí Ilion irén*» ('a la sacra Ilión'): *potí* e *irén* son formas eólicas, de hacia el año 1100 a. C. en adelante, cuando los hablantes de griego eólico penetraron en Lesbos y la Tróade.

Wilusa, nuestra Troya VIi, y el Imperio hitita habían caído hacia 1180 a. C. Para el año 1050 a. C., otro nivel del yacimiento (Troya VIIb 2) había desaparecido también.

Disponemos de pruebas evidentes de que en esa época se rendía culto en el yacimiento en ruinas. Entre los restos de un edificio desocupado desde 1180 a. C. a las afueras de la ciudadela (en la «Terraza Oeste»), se sacrificaban animales y se quemaba incienso. Se han encontrado fragmentos de tres incensarios[25] y, aunque no hay indicios de que fueran griegos, bajo la muralla de la antigua ciudadela de Troya VI ha aparecido un conjunto de restos más tardío formado por copas, una jarra y una crátera que nos hace pensar que los visitantes griegos también rendían culto en ese lugar.[26] No necesitaban comunicarse ni imitar a los no griegos del yacimiento de Troya para concebir la historia de un gran asedio que explicase esas ruinas donde rendían

culto. Desde el siglo X a. C., en varios yacimientos de la Edad de Bronce y túmulos funerarios de todo el orbe griego, los helenos profesaban culto a lo que para ellos eran hitos de un antiguo pasado heroico.[27] Eran perfectamente capaces de inventarse la guerra de Troya sin la ayuda de los nativos.

Los poetas griegos ya habían hecho famosa la ciudad antes de Homero, al menos a juzgar por la forma en que el autor de la *Ilíada* da por conocida la historia entre sus oyentes. Entre los siglos IX y VIII a. C., hubo en la zona dos reyes helenos con nombres muy evocadores, aunque solo aparecen atestiguados en textos griegos más tardíos. En Quíos, un autor del siglo V a. C. afirma que cierto rey llamado Héctor gobernó como bisnieto del primer gobernante griego de la isla. Se lo suele situar hacia el 800 a. C.[28] En

Cime, en la costa occidental de la Tróade, gobernó un rey llamado Agamenón, y Aristóteles y otros cuentan que casó a una de sus hijas con el rey Midas de Frigia. Por textos de Oriente Próximo de esa época, sabemos que Midas reinaba hacia el 719 a. C. y que vivió hasta el año 694 a. C.[29] Si Agamenón casó a su hija hacia el año 700 a. C., habría que situar su nacimiento hacia el año 735 a. C., como muy tarde.

Ambos reyes llevan nombres bien conocidos por la *Ilíada*. Resulta tentador suponer que

«el Héctor del poema *debe* su nombre al rey Héctor de Quíos, mientras que el Agamenón del poema *dio* su nombre al rey Agamenón de Cime».[30] Yo tampoco creo que estos nombres se deban a una coincidencia sin relación con el poema homérico: esta posible vinculación implicaría que la *Ilíada* existía ya hacia el 735 a. C., justo a tiempo para inspirar el nombre del rey de Cime. Para confirmarlo, hay que tomar en consideración otros elementos presentes en la *Ilíada*, algunos de su trasfondo social, otros de su cultura material.

Capítulo 14

«Como

los

hombres

mortales

son ahora…»

En la *Ilíada* coexisten dos mundos sociales distintos: el de los héroes y el de los numerosos símiles del poema. Como veremos, los símiles presentan un mundo que a los oyentes de Homero les resultaba familiar, ya que uno de sus objetivos es ilustrar un estado de ánimo o determinadas cualidades de la narración principal. En el resto del poema, Homero trata de presentar a los héroes en términos que los distingan de su público: por eso dice de forma explícita que no son como los hombres mortales de hoy en día. Dado que su Agamenón es rey de Micenas, «rica en oro», parece oportuno considerar si lo que sabemos acerca de Micenas y el periodo micénico (*c.* 1500-1200 a.

C.) permite contextualizar a los héroes homéricos.

Algunos así lo han creído. Tras sus formidables hallazgos en Troya, Schliemann excavó en Micenas con resultados espectaculares. En 1876 llegó a creer que había encontrado la mismísima máscara mortuoria del rey Agamenón, el soberano de la ciudad-palacio.

Aquellos hallazgos, concluyeron él y otros, tenían que estar sin duda relacionados con el mundo material de la *Ilíada* y la *Odisea*. En 1952, se demostró que las tablillas encontradas en Micenas y otros palacios de las proximidades estaban escritas en griego.

Ese brillante descubrimiento reavivó el debate sobre la relevancia de Homero con respecto a la época del esplendor micénico. Este punto influye todavía en la interpretación de sus poemas, pero, como otros han señalado, no es ni mucho menos la clave que Schliemann creyó haber encontrado en su día.

Cuando los principales palacios micénicos cayeron hacia 1180 a. C., con ellos desapareció la Grecia letrada. Lo que los poetas griegos posteriores escribieron sobre esa época se basa únicamente en rumores. Homero, que vivió cuatrocientos años más tarde, sabía menos del periodo micénico que los cineastas modernos sobre la remota Edad Media: estos, sin consultar los libros de historia, nos la presentan como una época de caballeros con cota de malla, mujeres con velos y tocas, cetreros a caballo, clérigos gordos o flacos, y campesinos que trabajan con arados y hachas. El mundo social con el que interrelacionan estos elementos proyecta los estereotipos propios de su época:1los

campesinos valientes triunfan gracias a su corazón de oro; los nobles malvados acaban mal; las mujeres son fuertes e independientes, y los protagonistas negros descuellan en

la corte. A partir de estos estereotipos sociales, un historiador podría deducir, sin equivocarse, que el guion de la película no se escribió, por ejemplo, en los años treinta.

En estas películas, elementos materiales como la cota de malla o los halcones pueden remontarse a un recuerdo preciso de la época que se presenta. En cambio, los elementos sociales, como la mujer fuerte e independiente o el campesino virtuoso y trabajador, obedecen a las expectativas sociales de la época del autor. En definitiva, estas películas forman una amalgama, pero una amalgama con la que el público se identifica fácilmente. Teniendo en mente esta analogía cinematográfica, analizaré cómo presenta la *Ilíada* el mundo de los héroes.

El poema nos habla de una gran expedición naval capitaneada por Agamenón, rey de Micenas y de «numerosas islas». Los distintos contingentes procedían de todo el continente y a menudo la participación no era voluntaria. Se nos dice que un hombre acaudalado de Corinto, en el norte del Peloponeso, tuvo que pagar una multa para librarse de la leva, y que su padre, un adivino respetado, ya le había vaticinado su suerte.[2] Agamenón controlaba una porción del Peloponeso meridional lo bastante grande como para ofrecerle a Aquiles un asentamiento situado tan al sur como Cardámila, en la península de Mani.[3] La escala de la expedición se ha relacionado, de forma un tanto vaga, con la aparición en vida de Homero de cierto sentimiento panhelénico, si bien es cierto que Homero nunca utiliza la palabra *heleno*. Una expedición tan coordinada, al mando de un rey soberano de muchos pueblos y con base en Micenas, no tiene parangón con ningún hecho histórico ocurrido en vida de Homero.

Existiera o no un implícito sentimiento panhelénico, debía de relacionarse más bien con el recuerdo de un lejano pasado micénico en el que los reyes de los ahhiyawa habían dejado su huella en Asia occidental.

Lo mismo ocurre con otros reinos importantes que se mencionan en la *Ilíada*. Entre ellos encontramos la Esparta de Menelao, la antigua Pilos de Néstor y la Tebas de Cadmo, todas ellas ciudades importantes en el periodo micénico, incluida Esparta, en cuyo yacimiento de Aguios Vasilios aparecieron unas tablillas micénicas en 2008.[4] Tres versos muy discutidos del libro 9 de la *Ilíada* aluden a la riqueza de las ciudades de Orcómeno y Tebas: también estos tienen que ver con el recuerdo de un pasado micénico, puesto que Tebas y Orcómeno eran impresionantes por entonces, pero no en los siglos IX u VIII a. C.

Llegaron hasta Homero como parte de su herencia poética, aunque su importancia en el poema es secundaria. Por lo demás, Homero o alguno de los primeros rapsodas convirtió la Tebas griega en la Tebas egipcia, ya que en su época la primera no tenía nada de extraordinario, mientras que de la segunda se rumoreaba que era inmensamente rica.[5]

En la *Ilíada* aparecen también los nombres de medio centenar de héroes de segunda fila.

Poco después de que quedara acreditado que las tablillas micénicas estaban escritas en griego, los nombres que aparecían en ellas se compararon con los nombres utilizados por Homero: encajan sobre todo con los de los oriundos de Pilos que acompañan al viejo Néstor y con los de los mirmidones que Homero pone bajo el mando de Aquiles.[6] Esto, claro está, no significa que se trate de personajes históricos, pero demuestra que esos nombres podrían haberse introducido en la poesía heroica gracias a poetas prehoméricos que, ya en su momento, recurrieron a nombres con una larga historia. En cualquier caso, no fue Homero quien se los inventó.

Su conocimiento de la Micenas real, no obstante, es superficial, incluso cuando la califica de «rica en oro». Los visitantes que contemplan las magníficas piezas micénicas del Museo Arqueológico de Atenas no dudarían en asentir ante semejante epíteto al ver las copas, las máscaras e incluso la mortaja de un niño pequeño, todas de oro. Sin embargo, se trata de finísimas láminas de oro batidas a martillo, e incluso los numerosos fragmentos este mineral hallados en el famoso círculo de tumbas A de Micenas apenas alcanzan el medio talento de oro en peso. En la *Ilíada*, Homero nos presenta a Agamenón ofreciéndole a Aquiles diez talentos de oro, una suma desmesurada a la luz de nuestro conocimiento de la realidad micénica.[7]

En otros respectos, el rastro que Micenas ha dejado en la *Ilíada* resulta poco impresionante. Dos de los elementos citados más a menudo en relación con Micenas no tienen absolutamente nada que ver con el poema de Homero: en el libro 10 se menciona un casco hecho con colmillos de jabalí, pero ese libro es un añadido posterior. Se ha dicho también que en el catálogo de las naves es posible identificar huellas de la geografía micénica, pero este episodio es asimismo un añadido tardío a lo que hoy conocemos como libro 2 de la *Ilíada*. Es posible que algún poeta posmicénico creyera de veras que el casco de colmillos de jabalí era una antigüedad, algo que también ha ocurrido con otros objetos bien atestiguados por la arqueología de época posmicénica: en Elatea, en Grecia central, se ha encontrado un casco

similar en un contexto fechable hacia el siglo X a. C., mucho después del final del periodo micénico.[8] Por su parte, el origen de la información del catálogo sigue siendo objeto de controversia, pero los avances realizados en materia de toponimia nos hacen pensar que es muy poco probable que detrás pueda haber un texto micénico.

En la acción principal del poema, los principales candidatos a tener origen micénico son los objetos de bronce utilizados en la batalla. Cuando los griegos marchan junto a Aquiles tras la reincorporación de este a la contienda, el «resplandor de los relucientes yelmos y los abollonados escudos [...] y las corazas» se eleva hasta el cielo y «la tierra entera reía bajo los destellos del bronce».[9] Las armas de bronce de los héroes incluyen las

puntas de las flechas y las lanzas. De estas últimas, conocemos algunas de gran tamaño fabricadas en molde a comienzos del periodo micénico y otras más pequeñas encontradas en Cnosos y fechables hacia la misma época. El periodo micénico forma parte de la Edad del Bronce Tardío; las armas de hierro, cuya fabricación requería una nueva tecnología, empezaron a utilizarse en algunas zonas del mundo griego solo a partir del año 1020 a. C., aproximadamente: por eso los héroes de Homero nunca usan espadas de hierro. Lucen armaduras de bronce, formadas por las grebas, la coraza y el casco, y se defienden con escudos redondos cubiertos también de bronce: cerca de Argos se ha desenterrado una panoplia completa de este material fechable en torno a 1400 a. C.[10] A pesar de que en Argos también ha aparecido una coraza de bronce que data del 710 a. C., lo más probable es que detrás de los pertrechos de los héroes homéricos esté el recuerdo del bronce micénico.

Los escudos de los héroes han sido objeto de múltiples debates y estudios. En ocasiones sirven para resaltar la condición o la apariencia de su dueño: el de Néstor es de oro y el de Agamenón esta ricamente decorado. La mayoría de los escudos consisten en una base de cuero con una bloca o una cobertura de bronce, tienen forma redonda y se sujetan mediante una correa que se cuelga en torno al cuello y los hombros. Los escudos redondos están documentados en el arte micénico tardío, lo mismo que los escudos con bloca. Algunas blocas que se han conservado hasta hoy demuestran, a pesar de su escaso número, que este tipo de escudo continuó utilizándose en la edad oscura. Los escudos recubiertos de bronce, sin embargo, resultan desconocidos en el arte micénico.

Según las pruebas de que disponemos, aparecieron como muy pronto en el año 700 a. C.

En mi opinión, los escudos redondos de los héroes homéricos derivan de los utilizados en la «edad oscura» y su revestimiento de bronce es una invención poética acorde con el aspecto de otras armas y partes de la armadura que aparecen en la epopeya.[11]

Algunos héroes portan escudos alargados y de mayor tamaño, aunque hay buenos motivos para ello. Perifetes, en el libro 15, es el único guerrero de todo el poema oriundo de Micenas, y de su escudo se dice que lo cubría hasta los pies: es, por tanto, un escudo de cuerpo entero, bien conocido a principios del periodo micénico.[12] Cuando Perifetes recula ante el avance de Héctor, tropieza con la orla del escudo, que debe de llevar colgado a la espalda, y cae al suelo, donde recibe una herida mortal. Algunos especialistas opinan, aunque yo no, que es puramente casual que Homero equipe al único guerrero de Micenas con un escudo de estilo micénico que acaba siendo la causa de su muerte.

Cuando Homero habla de estos escudos de cuerpo entero, no siempre lo hace de manera consistente. Al principio del libro 6, Héctor abandona la batalla con el borde de su escudo golpeándole el cuello y los tobillos, por lo que a todas luces debe de tratarse

de un escudo alargado. Esto hace que su retirada resulte más impresionante para el público de Homero, pero en otros momentos parece portar un escudo complemente distinto: le habría sido imposible correr durante varios kilómetros perseguido por Aquiles llevando a cuestas un escudo de ese tipo. El tenaz Áyax también luce un escudo

«como una torre» que suele llevar echado a la espalda; el escudo acentúa su abnegación en el campo de batalla, pero en otras escenas aparece con un escudo redondo con correa, más tardío.[13] Homero, creo yo, era consciente de que el escudo de cuerpo entero a la antigua usanza era adecuado para un hombre de Micenas, pero cuando lo menciona en otros lugares, lo hace para realzar a tal o cual personaje en unas circunstancias concretas.

Más destacable aún es que los héroes homéricos utilizan carros de caballos como medio para desplazarse hasta el lugar de la batalla. Los carros recalcan la condición elevada de los personajes, pero luego estos se baten a pie en duelo singular, que es como se obtiene la gloria. Los guerreros micénicos también utilizaban carros, pero lo hacían de un modo muy distinto: se dirigían con ellos hacia el enemigo y disparaban flechas y arrojaban lanzas sin apearse en ningún momento. Los héroes de Homero van acompañados de un

auriga, pero a pesar de que tienen las manos libres, casi nunca luchan ni disparan desde el carro, sino que, en cuanto llegan al campo de batalla, desmontan y dejan que el auriga y los caballos los esperen para luego llevarlos de regreso a un lugar seguro.[14]

El uso de carros también está atestiguado en Grecia después de la caída de los palacios micénicos, y en el siglo VIII a. C. seguían utilizándose en los reinos de Chipre, así como en muchas regiones de Oriente Próximo y entre los lidios de Anatolia occidental, que dominaban un territorio muy próximo a la tierra natal de Homero.[15] Hacia esa época, aparecen asimismo en grandes vasijas de cerámica griega decoradas en estilo geométrico, sobre todo en el Ática: la mayoría son escenas de procesiones, uno de sus usos en la vida real.[16] Fuera de Chipre, sin embargo, los griegos ya no los utilizaban en batalla. Una vez más, Homero y sus predecesores adjudican a sus héroes un objeto que es un vago recuerdo de la remota época micénica con la intención de proyectar la imagen de unos guerreros que no son «como los hombres mortales son ahora».

Estos elementos intermitentes del pasado micénico se han adaptado a nuevos fines poéticos, pero coexisten con algunas ausencias destacables. En la *Ilíada* y varios lugares de la *Odisea*, Homero describe los salones y las casas reales de Troya, pero nunca menciona que las paredes estén decoradas con frescos, a pesar de que estas pinturas son una de las joyas de los palacios de la Edad de Bronce en lugares como Creta y Pilos.[17] Los detalles relativos a la vestimenta también son significativos. Sus héroes visten una sencilla combinación de túnica y manto prendido en los hombros, pero la arqueología nos dice que los broches para este tipo de ropas son más propios del mundo posmicénico. Las mujeres llevan largos peplos —prendidos también con broches— que caen hasta el suelo y, en la cabeza, un velo cuyos extremos bajan hasta los hombros. En la época micénica, las mujeres de alto abolengo solían vestir túnicas cosidas, no prendidas con fíbulas. Tampoco llevaban velo.[18]

En cuanto a las prácticas sociales y políticas, Homero desconoce el complejo sistema de realeza, gobierno y propiedad de la tierra atestiguado en las tablillas halladas en Micenas y otros yacimientos. Que un héroe posea cincuenta esclavos en su casa le parece una cifra impresionante, pero lo cierto es que el número de trabajadores dependientes en los reinos micénicos era mucho mayor: en total, las tablillas de Pilos hacen referencia a 654 mujeres y 370 niñas con

condición de esclavas.[19] Los ritos funerarios de sus héroes son especialmente reveladores, ya que describen prácticas que la arqueología está en condiciones de analizar. Héctor y Patroclo son incinerados en un ritual espléndido, tras lo cual sus huesos se introducen en una urna y solo entonces se entierran. La cremación no era un rito funerario en los reinos micénicos, y mucho menos de esta forma tan característica. En 1981 se encontró en Lefkandi, en Eubea, un objeto que guardaba una extraordinaria similitud con algunas partes del rito homérico: una urna de bronce que contenía el cuerpo incinerado y las armas de un varón eminente, depositada bajo el suelo de un edificio majestuoso. La urna puede fecharse de forma fiable hacia el 925 a. C. Ahora sabemos que los funerales homéricos están influidos por las prácticas de la llamada edad oscura,[20] la época en la que nace la leyenda de una guerra griega en Troya y de la que proviene gran parte del mundo material de la *Ilíada*.

Los intentos de interpretar las tablillas del mundo micénico a partir de los poemas de Homero son erróneos. «Homero no solo no es un guía fiable para las tablillas micénicas

—afirmó Moses Finley en un importante estudio posterior a su seminal monografía *El mundo de Odiseo*, publicada por primera vez en 1954—, sino que no es guía de nada.»[21] Finley escribió esto poco después de que se demostrase que las tablillas de los palacios micénicos estaban escritas en griego, pero tenía toda la razón. Las armas de bronce de la *Ilíada*, los carros y demás eran objetos que para Homero y los poetas anteriores pertenecían a un pasado remoto, pero la representación que estos hacen del poder y las relaciones sociales no es micénica en absoluto.

Tras refutar la datación micénica de la sociedad homérica, Finley adujo dos razones para aceptar que la *Odisea* e incluso la *Ilíada* tenían, a pesar de todo, un trasfondo histórico. La primera era que sus relaciones y prácticas sociales eran demostrablemente coherentes. La segunda, que algunas de estas hallaban sostén en la que, para Finley, era la única otra prueba disponible: la descripción antropológica moderna de sociedades simples alejadas de la de Homero tanto en el espacio como en el tiempo. Aunque Finley

cita muy pocos estudios de este tipo en la primera edición de su brillante libro, identifica un trasfondo social coherente que fecha en el siglo X o IX a. C., mucho antes de Homero, que según Finley habría compuesto la *Ilíada* a finales del siglo VIII a. C. Finley data el trasfondo social en un periodo anterior porque, en su opinión, este se manifiesta a través de las numerosas fórmulas fijas que tachonan los

poemas homéricos. Al ser fórmulas tradicionales, y no creación del poeta, consagraban un mundo social relativamente coherente y bastante anterior a la época de Homero, y este se limitaba a repetirlas. Finley también hace hincapié en la ausencia de una polis, o ciudad Estado.

Según él, para Homero la palabra *polis* «no significa otra cosa que un lugar fortificado, una ciudad».22Esta restricción de significado implicaría, por tanto, que el término *polis* se empleaba en un sentido más antiguo y tradicional.

Los argumentos de Finley presentan varios problemas. Una definición y un análisis más minuciosos de estas fórmulas tradicionales demuestra que en verdad nos dicen bien poca cosa sobre las realidades o instituciones sociales que designan. La mayoría hacen referencia a elementos inmutables de la naturaleza, como el amanecer, el mar, el ganado o los caballos. Homero utiliza un epíteto recurrente para referirse a reyes y príncipes:

«nutridos por Zeus» (*diotrefees basilees*), pero en él no hallamos osificada la realidad social de una época anterior; de hecho, reaparece en Hesíodo, algo posterior a Homero, cuando habla de los príncipes activos en la realidad social de su tiempo.23

Homero, obviamente, sacó sin duda una gran beneficio del acervo de fórmulas aprendidas en poetas anteriores. A través de su elaboración, tanto él como sin duda sus predecesores exageraron la fuerza y las habilidades de sus héroes con el fin de destacar que no eran «como los hombres mortales son ahora». Un ejemplo bien conocido es su dieta. Al igual que otros poetas antes que él, Homero nos presenta a unos héroes que consumen solo carne, en lugar de la dieta griega habitual, consistente en cereales, aceitunas y verduras. La carne se asaba, no se hervía. En las tumbas griegas de los siglos X a VIII a. C. es habitual encontrar espetones, atizadores y demás, pero en la época clásica la carne solo se comía tras una cacería o cuando se ofrecía un animal en sacrificio a los dioses.24Es probable que la dieta carnívora de los héroes iliádicos no sea una invención de Homero, pero el hecho de que no coman otra cosa crea cierta distancia épica con respecto a su mundo. Jamás se le habría pasado por la cabeza hacer que alguno de sus héroes fuera vegano.

Esta clase de distanciamiento épico es deliberado y no se debe en exclusiva a la repetición de ciertas fórmulas métricamente convenientes, heredadas de poetas del pasado. Homero y sus predecesores no podían documentarse en textos anteriores con el fin

de insertar a sus héroes en un contexto social distinto al de los mortales de su tiempo: aunque hubieran encontrado tablillas micénicas, no habrían sido capaces de

leerlas. A falta de textos, lo que hacen es repetir en parte el material que han heredado y echar a mano del conocimiento que ellos y su público tienen de un mundo anterior. Los estudios comparativos muestran que ese conocimiento debía de alcanzar hasta la generación de los abuelos, ya que este es el punto a partir del cual los recuerdos orales de un contexto social tienden a desvanecerse.[25]

Es en este ámbito donde habría que situar la presentación de la autoridad política en la *Ilíada*. El poema habla a menudo de reyes. Para ello, utiliza dos palabras diferentes: *ánax*, que significa 'señor', además de 'rey', y *basiléus*, cuya mejor traducción sería

'príncipe'. El *ánax* más destacado del poema es Agamenón. Se lo representa como *skeptoujos*, portador de un cetro, en su caso uno que habría estado en su familia desde hace generaciones. A veces también se lo denomina *basiléus*, pero este término se aplica también a líderes de menor categoría, como Aquiles, que todavía no es rey en su patria.

No es que la *Ilíada* carezca de la noción de monarquía hereditaria, ni mucho menos que presente una sociedad gobernada por «grandes hombres» o «caudillos supremos» en competencia mutua, como algunos han pretendido al interpretar estos elementos desde el prisma de estudios antropológicos centrados en sociedades simples alejadas tanto de Grecia como de la época de Homero.[26] Homero nunca aplica la palabra *basiléus* a alguien que simplemente es un cabeza de familia. En un estudio definitivo, Pierre Carlier ha demostrado que, en 63 de los 67 casos en que se utiliza en singular, « *basiléus* [...] designa al jefe hereditario de una comunidad política, lo que nosotros llamamos un rey».[27] Sin embargo, Homero también utiliza la palabra en plural, *basiléis*, para las personas nobles de mayor categoría. Este uso en plural está atestiguado en la poesía de Hesíodo, que habla de la vida real a finales del siglo VIII a. C.[28]

Hacia esa época, había monarquías en algunas partes del mundo griego, sobre todo en algunas ciudades de Chipre. También están atestiguadas en algunos asentamientos griegos de Asia occidental y en las islas aledañas: el rey Héctor de Quíos y el rey Agamenón de Cime sería dos ejemplos.[29] Por consiguiente, Homero tenía prototipos de gobierno real en el siglo VIII a. C. y no necesitaba remontarse hasta la época micénica, aunque, al igual que Hesíodo, también sabía de la existencia de *basiléis* que, pese a tener cetro, eran más bien grupos de

notables que gobernaban en comandita. Para datar a Homero, hay un elemento crucial: en la *Ilíada*, es posible cuestionar e incluso impugnar el poder del *basiléus* o el *ánax* a título individual, pero la autoridad real en abstracto nunca se pone en entredicho. El *basiléus* desciende de Zeus. A mediados de la década del 680 a. C., el usurpador Giges acabó de forma audaz y brutal con la línea de sucesión de los reyes lidios en Asia occidental. Aunque no adoptó el título de rey, varias ciudades Estado de Grecia siguieron su ejemplo a partir de mediados del 650 a. C., lo cual provocó el derrocamiento de los *basiléis* del linaje de Zeus. Este cambio tuvo importantísimas repercusiones políticas, pero Homero no alude a ello en ningún

momento. Al contrario: en uno de sus símiles dice que Zeus envía tempestades contra una polis cuyos *basiléis* dictan sentencias inicuas en la asamblea. La comunidad entera es castigada por la injusticia de la minoría gobernante, presupuesto que Hesíodo comparte con él hacia el 710 a. C.30En ningún momento se insinúa que otros miembros de la polis puedan corregir los errores de sus mandatarios derrocando a los *basiléis*.

Este símil demuestra que Homero conocía el gobierno público de la polis, entendida esta en un sentido que va más allá del de «lugar fortificado» admitido por Finley: una de las escenas plasmadas en el famoso escudo de Aquiles contiene una referencia similar. Sin embargo, una polis de pleno derecho admite los derechos políticos de sus ciudadanos. El primer caso conocido de una ciudadanía con derechos políticos es el de una norma adoptada en Esparta en algún momento entre el 700 y el 670 a. C.: dicha norma otorgaba formalmente a los ciudadanos la potestad de refrendar o rechazar los asuntos sometidos a su veredicto en las asambleas públicas, que debían celebrarse en determinadas épocas del año.31Como bien dice Finley, tales derechos no asoman por ninguna parte en Homero: ni en la narración en sí ni en los símiles. En la *Ilíada*, las tropas del campamento aqueo y los troyanos se reúnen en asambleas, pero solo cuando sus líderes las convocan, y en ellas nunca se vota nada.32

Un ejército griego alejado de su patria podía asemejarse a una ciudad Estado, como señalan algunos textos históricos posteriores, pero las asambleas de los soldados griegos de Homero en Troya no poseen ningún poder formal, más allá del de repartirse el botín tras una campaña.33La vida política del ejército no está en manos de sus miembros. En ocasiones, los héroes echan a suertes algunas decisiones, ya sea decidir quién ha de batirse en duelo, cuál de los hermanos debe ir a la guerra de Troya o cómo dividir una herencia, como se supone que hicieron también Zeus y sus hermanos para repartirse el cielo, la

tierra y el inframundo.34El recurso a la suerte no tiene nada de específicamente político, y mucho menos de democrático, pero a diferencia de las aristocracias políticas de la historia griega posterior, los héroes nunca la utilizan para asignarse competencias públicas con carácter permanente.

Estos indicios de gobierno político público son coherentes con unas comunidades más o menos simples y «no desprovistas de ciertos rudimentos de una estructura política más amplia» que algunos especialistas denominan «protopolis» o «prepolis». Dichos indicios encajan bastante bien con lo que podemos deducir acerca de estas comunidades entre el 830 y el 760 a. C., periodo que abarcaría hasta dos generaciones antes de los primeros oyentes de Homero. Existen, es cierto, embajadores que visitan otras ciudades, pero las relaciones entre héroes de orígenes distintos están basadas en la *xenía*, el vínculo personal de amistad entre huéspedes. En la vida real, aliados griegos de múltiples procedencias libraron hacia el año 710 a. C. una guerra en la isla de Eubea

movidos todavía por los lazos de *xenía* de sus caudillos. En Homero, las relaciones entre ciudades se ajustan a este patrón, que él proyecta desde su mundo del siglo VIII a. C.

hacia el pasado heroico.35Aunque los lazos personales de la *xenía* persistirán durante mucho tiempo en las sociedades griegas, en el siglo VII a. C. aparece el cargo formal del próxeno, que las ciudades Estado otorgaban a determinados individuos elegidos públicamente.36Sus funciones estaban reñidas con el mundo de los héroes, pero Homero nunca menciona esta figura porque, durante la etapa de composición de su obra, no existía.

La *xenía*, o amistad entre huéspedes, era una relación personal simbolizada por el intercambio de regalos. Los héroes homéricos intercambian presentes en atención a ese lazo, pero también otorgan e intercambian regalos en circunstancias en las que hoy en día recurriríamos a la compraventa o la transacción. En varias páginas de su libro, Finley argumenta con finura que esta práctica tan generalizada es la prueba de una sociedad histórica, ya que encaja con la función del intercambio de regalos en las sociedades simples que la antropología moderna ha observado en otros momentos y lugares.37Las prácticas sociales como el matrimonio, explica Finley, implican regalos, no transacciones. El intercambio de presentes tiene mayor protagonismo en la *Odisea* —la obra en la que se centra Finley— que en la trama principal de la *Ilíada*, donde solo encontramos dos ejemplos de este tipo de práctica: en el libro 6, en el que Diomedes y

Glauco intercambian sus armaduras tras descubrir que son huéspedes paternos, y en el libro 7, en el que, antes de separarse tras su duelo inconcluso, Héctor le ofrece su espada con clavos de plata a Áyax y este le entrega a Héctor su tahalí teñido de púrpura.[38] No obstante, otras partes del poema presuponen también relaciones de reciprocidad, sobre todo en lo que se refiere al trato entre dioses y mortales: en la *Ilíada*, las ofrendas y los votos de los mortales son razón suficiente para esperar alguna contraprestación por parte de los dioses.

El papel del intercambio de regalos entre los héroes resulta sorprendente, pero podemos encontrar puntos de comparación sin necesidad de ir tan lejos como las sociedades prepolíticas de Borneo o las islas Trobriand. Los arqueólogos especializados en la zona mediterránea se han servido con acierto de esta institución para explicar, a partir del año 920 a. C., la presencia de formidables objetos de origen extranjero en yacimientos funerarios del área comprendida entre Chipre y Sicilia, y que podrían haber sido regalos hechos o recibidos por miembros de las comunidades griegas. Estos objetos resultan especialmente evidentes en el siglo VIII y principios del VII a. C. e incluyen cráteras de metales preciosos, como las que se ofrecen en los poemas homéricos.[39] Pero el intercambio de regalos no es exclusivo de este periodo, sino que reviste un papel prominente también en la *Historia* de Heródoto, donde aparece en episodios fechables entre el 700 y el 500 a. C. Incluso se ha interpretado como el cañamazo en torno a la cual se organiza y estructura la información oral de Heródoto.[40] También puede rastrearse en el reino de Macedonia, cuyos reyes Filipo y Alejandro vivían todavía en una cultura centrada en los presentes en el siglo IV a. C., a pesar de que la moneda ya era por entonces un instrumento afianzado.

La prominencia del intercambio de regalos en la sociedad homérica no coexiste con el uso de la moneda: esta situación encajaría, aunque no exclusivamente, con los siglos IX a VIII a. C., e incluiría una fase que, de forma un tanto vaga, entiendo como la época de los abuelos de Homero y sus primeros oyentes, cuyo recuerdo seguiría vivo en la memoria oral. Con todo, el intercambio de los regalos no es el único tipo de transacción presente en la *Ilíada*. Al final del libro 7, cuando llegan las naves cargadas con el vino del rey de Lemnos, los soldados griegos lo adquieren dando a cambio «unos bronce, otros luciente hierro, otros pieles, otros ganado vivo, otros esclavos». Es decir, parece que cuando de lo que se trata es de negociar el valor de un

producto, se recurre al trueque.[41] Una vez más, se echa en falta la presencia de la moneda, un invento que, como hoy sabemos, empezó a extenderse por las ciudades griegas de Asia occidental ya en el 650 a. C.

A falta de tratados históricos de la época, resulta muy difícil distinguir las formas y prácticas sociales de principios y mediados del siglo VIII de las del siglo IX a. C. Al relacionar a Homero con el dictado oral, lo he situado implícitamente en una fecha no anterior al 800 a. C.: las pruebas de que disponemos en relación con el alfabeto griego dependen de inscripciones en superficies duras, pero incluso así es seguro que a mediados del siglo IX a. C. no había escribas capaces de transcribir un poema tan extenso como la *Ilíada* al dictado. El trasfondo social del poema también se ajusta a esta fecha. La epopeya se entiende mejor cuando la concebimos como la obra de un poeta que compuso entre el 750 y el 740 a. C. y que pretendía representar a sus héroes como hombres distintos a «como los hombres mortales son ahora». Para ello, los equipó con objetos (el bronce) que evocan vagamente un lejano mundo micénico y les atribuyó prácticas (los banquetes) vigentes en buena medida una o dos generaciones antes de la época de sus oyentes, acaso entre el 800 y el 780 a. C. El resultado fue una amalgama, pero una amalgama en la que sus oyentes sabían orientarse, de igual manera a cómo los espectadores que van al cine se identifican con una mezcolanza que combina elementos genuinamente medievales con una red de valores sociales propios del presente.

No obstante, hay una diferencia entre Homero y el cine histórico moderno: Homero tendía a hilvanar elementos procedentes de un pasado distante con la idea que él y sus oyentes tenían de cómo era la vida social y política un par de generaciones atrás, resaltando todo lo que era distinto a «como los hombres mortales son ahora». El cine, por el contrario, parte de las prioridades sociales contemporáneas de la mejor versión

de su público. A diferencia de Homero, las películas históricas se hallan limitadas por la crítica presentista.

La amalgama que detecto la *Ilíada* es demasiado general como para fechar a Homero y su epopeya con un margen de error inferior a varias décadas. Sin embargo, hay otro elemento que nos permite afinar: los topónimos y los objetos concretos. Estos pueden cotejarse con las pruebas arqueológicas, que en ocasiones nos permiten fechar, con un margen relativamente estrecho, la aparición de determinados objeto o prácticas, así como el primer contacto de los griegos con un determinado lugar: ya lo hemos visto en el caso del alfabeto. Este tipo

de pruebas se han utilizado para datar a Homero con una precisión gratificante aunque no exenta de dificultades.

Capítulo 15

La datación de Homero

Homero es el único autor griego que ha dado nombre a una rama de la arqueología. La de «arqueología homérica» fue en su día una etiqueta que se aplicó a las excavaciones y el estudio de los yacimientos y objetos del mundo griego de entre el año 1300 y el 680 a.

C. Hoy por hoy, ya no se considera una denominación adecuada, dado que oculta la gran diversidad de los contextos que nada tienen que ver con el de las epopeyas de Homero. Además, si el mundo material de los poemas es una amalgama de lo antiguo con lo casi contemporáneo, jamás aparecerá en un único estrato del pasado. En la actualidad, los arqueólogos ven la *Ilíada* como un montículo formado por capas de fechas muy dispares.1

La «arqueología homérica» ha perdido su razón de ser, pero el método de recurrir a las pruebas arqueológicas para fechar la aparición de determinados objetos mencionados en la *Ilíada* sigue siendo prometedor. Pensemos en un ejemplo moderno para verlo más claro: si en un poema se menciona un teléfono móvil, podemos estar seguros de que no fue compuesto en la década de 1960. Homero suele prescindir de objetos y usos propios de su época, pero el hecho de componer oralmente implica que puede haber inconsistencias: el estudio comparativo de los poemas heroicos de composición oral nos muestra que siempre se cuela algún anacronismo. Tenemos un simpático ejemplo de ello en la Creta moderna.2Un poeta oral cretense compuso un poema cuyo tema era la heroica hazaña en la que Patrick Leigh Fermor y sus compañeros secuestraron al general alemán Heinrich Kreipe en abril de 1944 tras tenderle una emboscada. El poeta situó esta proeza en un contexto heroico remoto en el tiempo, pero su poema trasluce de vez en cuando elementos propios de la época, como los aviones o las máquinas de escribir. A partir de estos elementos, un historiador podría fechar la composición del poema con bastante precisión.

Los anacronismos más evidentes en la sociedad heroica de Homero son las referencias al hierro, por lo demás muy poco presente en el broncíneo repertorio de los héroes. En el libro 4, cuando el troyano Pándaro rompe la tregua entre troyanos y griegos, se dice que sus

flechas tienen la punta de hierro. En el libro 23, durante los juegos en honor de Patroclo, uno de los premios ofrecidos por Aquiles es un bloque de hierro que había pertenecido a Eetión, el padre de Andrómaca —a quien habían pertenecido tantos de

los objetos que aparecen en la *Ilíada*—, y que el Pelida se había llevado como botín: Levantaos los que queráis participar también en esta prueba.

Por muy lejos que estén sus ricos campos, el vencedor tendrá para cubrir sus necesidades durante cinco años: no por falta de hierro su pastor ni su labriego irán a la ciudad, sino que él mismo se lo proporcionará.3

Sus palabras presuponen que la finca de un propietario de clase alta puede estar lejos de la ciudad y que sus trabajadores han de ir allí a comprar metal: la ciudad no es un mero parásito del campo. Presupone asimismo que algunas de las herramientas de la hacienda son de hierro, algo imposible en la época micénica. El hierro no empezó a utilizarse hasta 1020 a. C., y su uso se generalizó en los siglos VIII y VII a. C. Por tanto, las observaciones de Aquiles obedecen a unas prácticas más cercanas a la época de Homero que al pasado micénico.

También encontramos algunos detalles inesperados referentes a la organización social.

A veces, Homero describe de forma concreta la organización de los ejércitos o de partes de estos, como cuando habla de los mirmidones de Aquiles o de las cinco unidades de tropas troyanas, cada una con tres jefes, que asaltan el muro que rodea el campamento griego en el libro 12. Unos cien versos más tarde, estos detalles se le olvidan y desaparecen. Sin embargo, en dos ocasiones alude al principio básico de la organización social en muchas comunidades griegas, la fratría o hermandad, en ambos casos por boca del anciano Néstor.4Quien ama la guerra entre los suyos, afirma Néstor en el libro 9, es como un hombre sin fratría. Anteriormente, en el libro 2, la primera vez que el ejército griego se prepara para salir a la batalla, Néstor ha conminado a Agamenón a que agrupe a sus hombres «por tribus, por fratrías, para que la fratría ayude a la fratría y la tribu, a la tribu». Esta forma de organización no vuelve a aparecer en la trama: mucho se ha discutido al respecto, pero lo más probable es que Homero se refiriera aquí a las fratrías tal y como se conocían en las sociedades de la «edad oscura» y, por supuesto, entre los siglos IX y VIII a. C.

Estos anacronismos no persiguen ningún efecto poético deliberado. Aparecen porque Homero compone oralmente, en directo, avanzando siempre a velocidad constante. Por regla general, las adiciones de un poeta épico representan una prueba más contundente que sus omisiones a efectos de determinar su época, ya que podría haber callado de forma deliberada ciertos elementos a él contemporáneos. En la narración de Homero encontramos algunos silencios notables: jamás menciona la caballería en batalla, ni la escritura alfabética, ni la distinción entre griegos dorios y jonios. Tampoco menciona ninguno de los asentamientos de la costa egea de Asia existentes en su época, ni siquiera Mileto —la Milawanda de los reyes hititas—, que los griegos habían colonizado

allá por 1420 a. C. y que desde entonces habían mantenido intermitentemente bajo su control.

Hay otro silencio clamoroso. En el siglo VIII a. C., ese nuevo tipo de reuniones conocido como simposio, en el que los hombres se reunían para beber, ya estaba en boga en algunas partes del mundo griego, como cabe deducir por las vasijas de cerámica que se utilizaban en tales ocasiones y que se han conservado. Los héroes homéricos desconocen esta clase de convivios: no solo comen carne y beben vino a la vez y a cualquier hora del día, sino que se sientan en sillas y tienen sirvientes varones, a diferencia de los asistentes a los simposios, cuyos sirvientes eran por lo común esclavas.

Homero se ciñe al estilo antiguo de comer y beber, sin que se aprecie el menor rasgo de ningún anacrónico simposio.5

Estos silencios no aportan ninguna pista sobre la fecha de composición de la obra. Son deliberados. El alfabeto venía utilizándose por lo menos desde el año 780 a. C., y si Homero dictó su poema, tenía que saber de su existencia. Algunas anécdotas históricas e incluso, dentro de ciertos límites, la cerámica pintada demuestran que los griegos también conocían la guerra a caballo hacia finales del siglo VIII a. C.: los caballos no eran solo un medio de transporte del que desmontaban para luchar a pie, sino que combatían a lomos de su montura.6En cuanto a los jonios y sus asentamientos en Asia, su mención habría colisionado con el tema de la gran invasión griega en un territorio sin presencia helena. En cuanto a los simposios, habría estado fuera de lugar que los héroes, tan distintos de «como los hombres mortales son ahora», se acostaran en divanes a beber.

Nuestro conocimiento de los grandes cambios sociales entre los años 750 y 650 a. C. —el periodo en el que suele situarse a Homero— es

decididamente lagunoso, pero hay dos sucesos fuera de toda duda que tienen que ver con la guerra y la autoridad política.

Homero silencia ambos, pero sus consecuencias para algunos aspectos centrales la *Ilíada* habrían sido tales que, a mi entender, si la hubiera compuesto cuando ya se habían producido, se habrían filtrado de algún modo, aunque fuera en un símil.

El primero es el derrocamiento de esa larga estirpe de reyes ocurrido en Lidia a mediados de la década del 680 a. C.: Homero no da muestras de conocer semejante reacción frente a los desmanes del *basiléus*, ni en la narración propiamente dicha ni en los símiles. El segundo es el paso de las guerras protagonizadas por campeones vestidos con pesadas armaduras —a menudo secundados por grupos de seguidores armados—

a las batallas libradas por unidades de infantería completamente acorazada, los hoplitas, que con una mano embrazaban el escudo, mientras con la otra blandían lanzas

y espadas. Los hoplitas formaban largas falanges y a veces, de camino a la batalla, marchaban al paso que marcaba una flauta.[7]

En la *Ilíada*, la naturaleza exacta de la batalla no queda del todo clara, quizá ni siquiera para Homero. A veces describe la acción concertada de todo el ejército y la ilustra con símiles que hacen pensar en un enfrentamiento masivo de tropas que chocan como olas en la orilla del mar;[8] pero su foco de atención se centra sobre todo en los héroes que combaten en duelo singular, con el apoyo de algunos compañeros. Durante estos combates, el héroe arroja una lanza y, en ocasiones, se vale de otra para cargar contra su oponente; menos habitualmente (diecinueve veces en total), sigue luchando a espada.

Los héroes pelean en lo que Homero llama la *stadie*, la porción de terreno delante de un pelotón de soldados de menor categoría, entre los cuales a veces se retiran mediante una fórmula que Homero repite de modo recurrente. Los soldados del pelotón también arrojan lanzas, entran en liza y cargan cuando las filas del enemigo se rompen, tras lo cual a menudo hay que recordarles que no se entretengan despojando los cadáveres tendidos por el suelo.[9]

Sea cual sea el patrón que impongamos a estas fases del combate, lo cierto es que las batallas nunca se libran entre falanges de infantería hoplita fuertemente acorazada, con la lanza en un brazo y el escudo en el otro, de tal modo que cada hombre proteja el costado derecho

del que está a su izquierda.[10] Una de las innovaciones más trascendentales de este tipo de formación fue la doble correa del escudo, compuesta por el *pórpax*, en el centro, y la *antilabé*, cerca del borde, que permitían embrazar el escudo por la cara interior: Homero nunca utiliza ninguna de estas dos palabras. Este cambio fundamental se había producido hacia el 675 a. C. y es probable que tuviera su origen entre los griegos de Asia occidental, el público principal de Homero.[11] Si el poema se hubiera compuesto hacia el 660 a. C., cuesta creer que Homero hubiera suprimido sistemáticamente todo rastro de unas tácticas de infantería que tanto él como su público conocían, así como que ignorase los cambios que esa forma de luchar indujo en la mentalidad guerrera.

Los objetos fechables que aparecen en el poema también son indicativos. Las ausencias solo implican una fecha antes de la cual podría haberse compuesto la *Ilíada*; al fin y al cabo, puede tratarse de silencios deliberados por parte poeta. Los objetos, sin embargo, cuando pueden datarse, marcan una fecha antes de la cual no podría haberse compuesto el poema. La Troya homérica tiene templos y, al principio de la obra, Crises ruega a Apolo diciendo: «Si alguna vez he techado tu gracioso templo...». En la época micénica, el culto se rendía en santuarios situados dentro de los palacios, no en templos al aire libre. Algunos consideran que el hecho de que Homero hable de templos y de estatuas de divinidades desaconseja una datación temprana, en el siglo VIII a. C.; sin

embargo, hoy sabemos de la existencia de templos ya en ese siglo, templos que, por lo demás, podrían haberse construido en madera, un material demasiado perecedero como para llegar hasta los arqueólogos.[12] Lo mismo puede decirse de las estatuas.

Homero sitúa un templo de Apolo y otro de Atenea en el interior de Troya; en el segundo hay una imagen de la diosa lo bastante grande como para sostener un manto.

Es posible que Homero se dejara influir por quienes hablaban de los grandes templos y estatuas de piedra de las ciudades asiáticas, conocidas por los viajeros griegos del siglo VIII a. C. De ser así, Homero pudo imaginárselos también en una ciudad no griega como Troya.

Un objeto aún más concreto son los pendientes de la diosa Hera. Antes de partir para seducir a Zeus, Hera se lava con ambrosía, viste un manto que le ha tejido Atenea y «se cuelga de las perforadas orejas unos pendientes, ojos triples, como moras». Estas joyas desconcertaron

ya a los comentaristas antiguos, pero por fin sabemos cómo debían de ser.13Los pendientes son ojos porque están decorados con tres bolas colgantes, que a su vez son como moras porque son granuladas, como el fruto de la zarzamora. La descripción no es formularia ni se basa en ningún remoto recuerdo micénico: que sepamos, los micénicos no llevaran pendientes.

La granulación era una técnica compleja originaria de Oriente Próximo y tenía que aprenderse de manos de un artesano en activo. Conocemos joyas de mediados del siglo IX a. C. elaboradas con esta técnica y depositadas en tumbas de Atenas y Lefkandi, en Eubea, aunque es probable que fueran importadas por joyeros chipriotas.14Los

pendientes con tres gotas en forma de ojo son otra invención de Oriente Próximo, documentada por primera vez en la corte asiria, también en el siglo IX a. C. Hacia esa época, aparecen documentadas también en Chipre. Homero, por tanto, no engalana a Hera con joyas fantásticas ni con objetos medio olvidados de una remota edad heroica, sino que la diosa sigue una moda relativamente reciente y conocida por Homero, que parece ser el autor de la formulación concreta con la que se describen los pendientes. Es evidente que debió de ver joyas similares importadas al Egeo oriental desde Chipre.

Podría ser que para sus oyentes tuvieran un aire oriental, lo cual realzaría el exotismo del atuendo de Hera.

Los pendientes concuerdan con un Homero que hubiera compuesto a finales del siglo IX

o mediados del VIII a. C. El escudo de Agamenón, en cambio, plantea otro tipo de problemas.15En el libro 11, mientras se arma antes de su breve duelo, Agamenón toma su «hermoso y labrado escudo, que por ambos lados a un hombre protege». Homero nos dice que el escudo está formado por diez círculos de bronce, colocados probablemente sobre una estructura de cuero, y que tiene veintiún bollones, todos de estaño excepto el del centro, que es de esmalte azul. La correa es de plata. A diferencia

de los pendientes de Hera, se trata sin duda de un objeto de fantasía que combina una amplia variedad de metales preciosos y está rematado con una Gorgona de espantosa sonrisa, a la que acompañan las figuras del Terror y la Fuga.

El escudo se asemeja a la imponente égida que la diosa Atenea se echa

sobre los hombros cuando se arma en el libro 5: en ella aparecen las figuras de la Discordia, la Fuerza, la horrenda Persecución y la «cabeza de Gorgona, terrible monstruo».[16] La

Gorgona era un monstruo de origen oriental, muy a tono con la fase orientalizadora del arte griego que empieza en el siglo VII a. C., aunque se conocen gorgonas a través de otros objetos griegos del siglo VIII a. C., y la leyenda de que su mirada convertía a la gente en piedra deriva de las representaciones que los griegos encontraron en la costa asiática mucho antes del 700 a. C.[17] Sin embargo, los escudos blasonados con figuras no están documentados antes de mediados del siglo VII a. C., fecha de la que data uno decorado precisamente con la cabeza de la Gorgona. En cualquier caso, la égida de Atenea es un objeto imaginario: Homero pudo concebir la triple imagen de la Gorgona, el Terror y la Fuga sin necesidad de tener un modelo real, y luego elaborar el escudo de Agamenón a partir de la temible égida de la diosa. La presencia de la Gorgona en el escudo de Agamenón no es razón suficiente para fechar toda la *Ilíada* hacia el 650 a. C.

Existe otra posibilidad: los versos en los que aparecen estas figuras podrían haber sido interpolados por un poeta posterior. Como algunos críticos han observado, resultan forzados para describir un escudo con tantos bullones metálicos y podrían omitirse sin perjuicio para los versos que aparecen inmediatamente antes y después.[18] La posibilidad de que aedos posteriores añadieran material de su cosecha es un riesgo constante a la hora de fijar la fecha del poema sobre la base de uno solo de los elementos que conforman el texto actual.

Las menciones de lugares y pueblos podrían ser más reveladoras. Las más indicativas serían las menciones de un pueblo que no existió en el sitio donde Homero lo sitúa hasta una fecha relativamente definida.[19] En la *Ilíada*, la esposa de Príamo, Hécuba, es de Frigia, y en el libro 3 el anciano rey le cuenta a Helena que, en cierta ocasión, fui a Frigia, rica en viñedos, donde vi a un gran número de frigios con sus relucientes corceles [...] que habían acampado a orillas del Sangario.

Príamo explica que había acudido allí a ayudarlos cuando se enfrentaron a las amazonas, «iguales a los hombres». Para Homero, Frigia es un territorio situado más allá de las fronteras del reino de Príamo y a la que Troya había tenido que vender muchos de sus tesoros con el fin de recaudar fondos para la guerra.[20]

Frigia constituye un anacronismo, dado que no existió hasta mucho después de la Edad del Bronce en la que habitan los héroes. Según las pruebas arqueológicas, los frigios se establecieron en Gordio entre el

900 y el 850 a. C., por lo que el hecho de que los mencione excluye que Homero compusiera, pongamos, hacia mediados del siglo X a.

C.21

Distinto es el caso de los fenicios, que viajaron por todo el Egeo. Los fenicios procedían de las ciudades del Levante mediterráneo, y los griegos los llamaban «la gente púrpura»

por su habilidad para fabricar tintes de ese color. Hasta hace un tiempo, se consideraba que su presencia situaba a Homero en el siglo VII a. C., pues se creía los griegos no se habían cruzado con este pueblo hasta entonces. Sin embargo, esta idea ha quedado desterrada: en la actualidad, los fenicios, como los llamaban los griegos, están sólidamente atestiguados en el Egeo hacia los siglos X y IX a. C.22

Los argumentos basados en las fechas en que los griegos averiguaron la existencia de un determinado país o mar son muy arriesgados. Su conocimiento del mar Negro o de Egipto se ha considerado a veces una innovación del siglo VII a. C., pero Hesíodo ya da pruebas de conocer los ríos del mar Negro en un poema compuesto hacia el 710 a. C., y sería arriesgado datar la presencia griega en una región sin más base que el hallazgo aleatorio de piezas de cerámica.23En el campo de la asiriología se han publicado en los últimos tiempos importantes estudios en los que se habla de un texto del Imperio asirio que alude a un hombre cuyo nombre podría traducirse como Antícrito, a todas luces originario de Chipre: Antícrito habría estado activo al este del río Tigris en la década del 670 a. C. Otro texto asirio, fechado unos veinte años antes, avala la presencia de griegos jonios enrolados en la armada del rey asirio Senaquerib ya en la década del 690 a. C. y presentes en la zona del Tigris y el Éufrates, así como en el golfo Pérsico.24Si dependiéramos tan solo de los textos griegos, jamás habríamos sospechado de la presencia de los helenos en Asia en fechas tan tempranas. Las noticias se difundían a toda velocidad por las ciudades portuarias del mundo griego oriental: la información relativa a las tierras de Oriente —y esto incluye a Egipto— podría haberse difundido por vía oral hacia otros territorios un siglo antes de lo que sugieren los textos griegos que se nos han conservado.

Al principio del libro 3 de la *Ilíada* encontramos un hermoso símil que resulta indicativo en este sentido. En él se compara el avance del ejército troyano con las grullas que vuelan hacia el sur sembrando muerte y destrucción entre los pigmeos (*andrasi pugmaíoisi*). La ubicación más probable de este pueblo del sur es pasado Egipto, en lo que los griegos más tarde llamarían Nubia.25No existen pruebas de

que ningún griego hubiera visitado esa parte del mundo en los siglos VIII o VII a. C., y, sin embargo, Homero ya sabe, aunque sea de oídas, que allí habitan los pigmeos.

Los nombres de ciudades o santuarios, al ser más específicos, podrían parecer pruebas más sólidas. En la *Ilíada*, hay cinco que tienen especial relevancia. Homero nunca se refiere a la ciudad fenicia de Tiro, en la costa levantina, cuyo esplendor era bien conocido por los profetas de las Escrituras hebreas. Sí menciona, en cambio, a los habitantes de Sidón, unos treinta kilómetros al norte de Tiro: en la *Ilíada*, los sidonios son artesanos experimentados que fabrican finas telas y objetos de plata. Dado que la ciudad de Sidón fue destruida por los asirios en el 677-676 a. C., las referencias a los sidonios, y no a los tirios, parecen improbables si Homero compuso hacia el 650 a. C., cuando Sidón ya estaba en ruinas. En el siglo VIII a. C., sin embargo, Sidón controlaba un amplio territorio interior y era un actor importante: los sidonios homéricos, por tanto, no remiten a ningún lejano pasado micénico.[26]

El formidable parlamento de Aquiles ante la embajada en el libro 9 contiene dos topónimos especialmente fascinantes. Tras rechazar los regalos de Agamenón, Aquiles declara que se negaría a aceptar sus presentes aunque le ofreciera todo «cuanto afluye a Orcómeno o a Tebas», y en el verso siguiente especifica que se refiere a la «Tebas egipcia», en la que hay «innúmeros tesoros en las casas de los hombres» y cien puertas,

«por cada una de las cuales doscientos hombres van y vienen con carros y caballos».[27] Orcómeno y la Tebas de la Grecia central eran ciudades ricas en la época micénica, pero no en la época de Homero. Por eso el poeta puntualiza que se refiere a la Tebas de Egipto, es decir, la ciudad que hoy conocemos como Lúxor. Alguna vez se ha sugerido que los griegos no podrían haber conocido las riquezas de Lúxor antes de que los asirios la saquearan y se llevaran sus tesoros en el año 663 a. C., pero no parece un argumento convincente: los rumores sobre esas riquezas podrían haber circulado mucho antes.[28] Como demuestran las «cien puertas», la alusión que hace Homero es de oídas. Resulta evidente que los versos que en este pasaje se refieren a la Tebas egipcia son una reformulación de otros anteriores relativos a la Tebas griega.

El riesgo constante de datar todo el poema a partir de uno o dos topónimos reside en que podrían haber sido introducidos por un cantor más tardío, no por Homero.

Algunos especialistas cuyo principal interés no es la datación del poema han propuesto esa solución para los versos sobre la Tebas egipcia, y si bien suprimir versos de un texto puede parecer una medida drástica, quizá en este caso sea lo más correcto. Si los versos fueran en efecto de Homero, podría haberlos compuesto hacia mediados del siglo VIII a.

C., fecha en que los viajeros griegos que visitaban el delta del Nilo podrían haber oído hablar de una ciudad fabulosamente rica situada río arriba.29

Aquiles afirma también que la vida vale más que todas las riquezas que Troya había poseído «en los tiempos de paz, anteriores a la llegada de los hijos de los aqueos», y más incluso que todo lo que «encierra el umbral de piedra del arquero dios Apolo en la

rocosa Pito».30Pito es el santuario de Delfos. Esta alusión a grandes riquezas y a un templo o depósito de piedra en Delfos llama sobremanera la atención: habría sido impensable a principios o mediados del siglo IX a. C., cuando en Delfos no se rendía culto oracular a Apolo, pero también a principios del siglo VIII a. C., cuando su culto era todavía de ámbito local y no atraía grandes riquezas. Se considera muy poco probable que la alusión sea anterior al 680 a. C., con lo que habría que datar todo el poema con posterioridad a esa fecha, pero ni nuestro conocimiento del yacimiento ni de su contenido basta para demostrarlo: podría ser que a partir del 750 a. C. hubieran empezado a llegar considerables riquezas a Delfos, sobre todo procedentes de los colonos griegos recién instalados en el oeste de Italia, que creían que Apolo, el dios de Delfos, los había guiado hasta su asentamiento en Cumas. Es seguro también que los colonos griegos del este de Sicilia enviaban ya tesoros en agradecimiento a Apolo, su guía, a finales de la década de 730 a. C. Todos estos presentes tenían que guardarse en algún lugar: aunque los arqueólogos no lo hayan encontrado, cabe suponer que por entonces ya existiera un santuario o un depósito con un umbral de piedra.

Como siempre, existe otra posibilidad, ya que la referencia a Delfos —la única en la *Ilíada*— no es imprescindible para la argumentación de Aquiles. También en este caso, los especialistas cuyo principal interés no es la datación del poema han observado que los versos pueden omitirse sin alterar la fluidez de su discurso.31Podría ser que un rapsoda posterior hubiera incluido unos versos sobre Delfos, ya famoso en su época, y que estos se hubieran incorporado al texto.

En el libro 11, Néstor menciona otro yacimiento importante durante

un largo parlamento dirigido a Patroclo y recuerda, como de costumbre, sus hazañas de juventud. En aquella época, explica, asaltó Élide y se llevó muchos rebaños de animales, incluidas ciento cincuenta yeguas. El ataque era una represalia por un saqueo anterior cometido por los habitantes de Élide, que habían robado «cuatro caballos campeones, con sus carros», enviados por Neleo, el padre de Néstor, para competir en unos juegos.[32] En el siglo VIII a. C., Élide era la sede de los juegos de Olimpia, pero fuentes posteriores afirman que las carreras de cuadrigas no entraron a formar parte del certamen hasta el año 680 a. C. No obstante, Homero habla de cuatro caballos y de carros en plural. Dado que un competidor podía inscribir a varios equipos en una misma carrera, Neleo podría haber enviado dos equipos, cada uno con dos caballos.

Seguidamente, Homero se refiere al auriga en singular, aunque el plural, *elateras*, no habría cabido por métrica. Sea como fuere, Néstor habla de los juegos en pasado, mucho antes de la guerra de Troya. Podría ser muy bien que el poeta hubiera imaginado una competición de carros de cuatro o dos caballos antes de que cualquiera de las dos modalidades se convirtiera en una prueba fija del programa olímpico. No hay

motivos para pensar que estuviera proyectando sobre un pasado distante algo que solo podía resultarle conocido a partir del 680 a. C.

Las menciones referentes a las riquezas de la Tebas egipcia, los tesoros de Delfos y los cuatro caballos de carreras con sus carros en Élide son concretas e importantes, pero aun en el caso —para mí dudoso— de que las dos primeras figuraran en la versión dictada por Homero, no bastarían para datar el poema entero. Podríamos rebatirlas con otra referencia concreta que aparece en un símil del libro 2. Cuando las tropas griegas empiezan a marchar antes de la primera batalla del poema, el suelo retruena como cuando «Zeus fustiga la tierra alrededor de Tifón, en Árimos, donde dicen que se encuentra el cubil de Tifón». Árimos es una referencia a la lejana Isquia, frente al golfo de Nápoles: así la llamaban los griegos cuando la conocieron a través de informantes etruscos. Los griegos de Eubea se asentaron por primera vez en Isquia hacia el año 775

a. C.; la isla es volcánica, y en la costa, donde se instalaron, todavía es posible oír el rumor de su volcán subterráneo. Homero alude a este ruido, un ruido constante que, según él, provoca Zeus cuando fustiga bajo tierra al monstruoso Tifón. Hacia el año 700

a. C., este rumor se convirtió en una erupción masiva que partió la isla

e hizo llover polvo volcánico. Homero habla de oídas («dicen») a propósito de ese rumor constante, pero no dice nada de ninguna erupción: silencio absoluto acerca de semejante cataclismo, seguramente porque todavía no había ocurrido en el momento de componer el poema.33El símil aparece entre los dos catálogos del libro 2 —añadidos, creo yo, por un poeta posterior—, pero, si obviamos los catálogos, encaja a la perfección con los símiles que lo preceden. Desde el punto de vista poético, no hay razones para considerarlo una interpolación de un poeta más tardío. A la luz de esto, habría que situar a Homero antes del año 700 a. C.

Estos topónimos ilustran los problemas que plantea el uso de la geografía a efectos de datar el poema. En mi opinión, Árimos pertenece al poema original, pero puede que algunos comentaristas nieguen la importancia que aquí le he dado. Aun así, ya son seis mis argumentos a favor de un Homero del siglo VIII a. C.

Las pruebas que nos han llegado, aunque distan mucho de ser completas, desacreditan claramente la idea de que antes del año 800 a. C. pudiera usarse el alfabeto griego para transcribir el poema dictado por Homero durante una de sus interpretaciones repentizadas, pues tal es el tipo de composición que yo defiendo. Hay un argumento lingüístico de capital importancia: el análisis estadístico de muchos detalles de la lengua de la *Ilíada* indica que es anterior a la poesía de Hesíodo. La *Teogonía* puede fecharse hacia el 710 a. C. El argumento de los maestros de Homero también tiene su peso: debieron de ser poetas de un enorme talento, como demuestra la deuda de la *Ilíada* con su lenguaje y sus fórmulas, pero ignoramos cómo se llamaban, de dónde provenían o

qué obras compusieron. El nombre y el lugar de origen de los poetas empieza a transmitirse a finales del siglo VIII a. C.: si Homero hubiera compuesto su epopeya hacia el 680 a. C., el nombre o el lugar de origen de sus maestros, activos a partir del 700 a. C., habrían quedado documentados en las pruebas que han llegado hasta nosotros.

Al igual que otros especialistas, también creo que la llamada copa de Néstor de Isquia, depositada en una tumba en torno al 725-720 a. C., alude a la copa de Néstor de la *Ilíada*.

Los otros dos argumentos son de mi propia cosecha. Opino que el símil de Homero sobre el rumor de Árimos en el libro 2 es anterior al 700 a. C. Conjeturo también que las Musas de la *Teogonía* de Hesíodo, compuesta hacia el 710 a. C., «homerizan» como homenaje al poeta iliádico.

La *Odisea*, con sus narraciones sobre viajes al oeste de Grecia y a un lejano país de nunca jamás, es sin duda posterior a la *Ilíada*. Relatos de este tipo encajan bien con un periodo incipiente de asentamientos griegos en el Mediterráneo occidental. Yo fecharía la *Odisea* entre el 735 y el 725 a. C., es decir, una generación después del primer asentamiento griego en la costa occidental de Italia y durante el periodo en que la colonización griega del este de Sicilia y el sur de Italia cobra su mayor impulso; la *Ilíada*, cuya composición sería anterior, podría fecharse entre el 750 y el 740 a. C., aunque este margen de una década es meramente indicativo.

El historiador Heródoto aporta un séptimo argumento. Heródoto afirma que Homero vivió «cuatrocientos años» antes de su época «y no más», respondiendo de forma implícita a otros autores que pretendían situarlo en un periodo anterior. Al contrario de lo que algunos han afirmado, Heródoto no elige estos cuatrocientos años por el mero hecho de que marcan el punto intermedio del intervalo temporal que el historiador cree que ha transcurrido entre su época y la guerra de Troya: según él, esa guerra había tenido lugar unos ochocientos años antes.[34] Dado que Heródoto escribe estas observaciones hacia el 450 a. C., podría parecer que está fechando al poeta hacia el año 850 a. C. Sin embargo, también en esto la cuestión es más compleja. Podría ser que Heródoto calculara sus esos cuatrocientos años equiparándolos a diez generaciones, una forma más habitual de medir el tiempo en una sociedad sin registros numerados. El historiador maneja dos definiciones distintas del concepto de generación: la primera es la de una generación cada cuarenta años; la segunda, de tres generaciones cada cien. Si optamos por esta segunda, diez generaciones se convierten en unos trescientos treinta y tres años, lo que sitúa a Homero como máximo en el 783 a. C.[35] Sea cual sea la base de esta cifra, cuatrocientos años no sitúan a Homero a principios del siglo VII a. C.: para una fecha como esta fecha, bastarían seis o siete generaciones, lo cual equivaldría a un lapso de unos doscientos cuarenta años hasta la época de Heródoto. El padre de la

historia atestigua, pues, la creencia en un Homero del siglo VIII o incluso de finales del siglo IX a. C. La historia antigua no sería lo que es si la referencia fuera clara y directa.

El trasfondo social de la *Ilíada* encaja bien, pero no solo, con un poeta que compusiera en torno al 750-740 a. C. y se hubiera propuesto presentar un mundo diferente al de los mortales de su tiempo, relacionándolo con lo que él y sus oyentes podían saber sobre la sociedad de dos generaciones antes de la suya, hacia el 800-780 a. C. La datación de Heródoto se ajusta a esta hipótesis. Ni una ni otra

sugieren que sea preferible una datación en el siglo VII a. C., ni siquiera una tan temprana como la del 680 a. C.

Capítulo 16

La transmisión

Lo único que tenemos de la *Ilíada* de Homero es un texto, no una grabación, pero no es razón para suponer que nunca existió en ninguna otra forma. « *Canta*, oh diosa...», empieza el poema. Las grandes tragedias y comedias griegas solo han sobrevivido en forma de textos, pero sabemos que se representaban y que debemos intentar, aunque muchos no lo han conseguido, relacionar sus palabras con la interpretación, los gestos y la composición en el escenario. Detrás del texto de la *Ilíada*, cuando leo, oigo a un poeta que empieza cantando los primeros versos al son de una lira y que luego va componiendo oralmente sobre la marcha, modulando la voz y el ritmo según lo requieran sus personajes y la acción, e intentando adecuar su velocidad a la del escriba, o escribas, hombres o mujeres, que asumieron el reto de poner por escrito su recitación.

Si Homero dictó su *Ilíada* hacia el 750-740 a. C., ¿cómo se transmitió la obra después de su muerte? Podemos deducir, por las escasas pruebas que se han conservado, que algunos poetas la conocían: Tirteo en el 650, Mimnermo en el 620, Alceo entre el 610 y el 600 a. C., pero ¿qué pasó durante los años intermedios?

El antiguo poema de Gilgamesh se copió una y otra vez en forma de texto a lo largo de casi dos mil años, pero cada vez hay más pruebas de que las versiones variaban y de que discursos enteros podían transponerse y aparecer en boca de otros personajes.[1] A

diferencia de la *Ilíada*, fue objeto de numerosas traducciones y, pese a ser un texto, no se atribuyó a un único poeta conocido por su nombre. Algunos críticos creen que se recitaba oralmente con motivo de festivales y ocasiones similares, pero las pruebas a favor de una tradición oral ininterrumpida no son concluyentes.[2]

Algunos especialistas opinan que la *Ilíada* también surgió de manera gradual, a lo largo de un extenso periodo de transmisión oral, aunque aceptan que el dictado formó parte de dicho proceso. Su principal representante en la época actual, Gregory Nagy, ha insistido en que «en principio, mi modelo admite explícitamente distintos contextos históricos en los que el dictado podría haber tenido lugar, dando lugar a una transcripción, o varias, en algunas de las posibles fases de la

transmisión». En opinión de Nagy, las transcripciones «existieron mucho antes de que se convirtieran en textos definitivos».[3] Quienes la interpretaban, señala, es posible que contaran con una transcripción que consultaban como punto de partida, pero, en su opinión, añadían o

modificaban partes durante la actuación. Yo no acepto este modelo de evolución gradual del poema: la coherencia del lenguaje y la ausencia de elementos posteriores a, más o menos, el 650 a. C. en el trasfondo social que en él se plasma son algunos de los argumentos que más poderosamente se oponen a dicho modelo. Hubo un dictado, es cierto, pero este tuvo lugar, en mi opinión, al principio de todo, con el texto que dictó el analfabeto Homero. Creo que ese texto, a su muerte, quedó bajo el control de su familia

—tal fue la razón de que lo dictase—, pero a partir de ahí es donde las escasas pruebas de que disponemos empiezan a plantear problemas.

No cabe duda de que los Horméridas, o hijos de Homero, existieron realmente: están atestiguados en Quíos, aunque no antes del 480 a. C.[4] Me parece que su existencia constituye una buena base para vincular a Homero en vida con Quíos, naciera o no en la isla. Presumo que estos Homéridas memorizaban e interpretaban el texto de la *Ilíada* y que también lo ponían a disposición de terceros para que, previo pago, lo copiasen o lo memorizasen con vistas a su representación. Deduzco que los Homéridas siguieron existiendo durante varios siglos, ya que permitieron que otros poetas adoptaran también el título de Homéridas: la interpretación de la obra requería una gran destreza y no habría sido posible garantizar su transmisión de una generación a la siguiente si los intérpretes hubieran sido elegidos en atención estricta a su linaje.[5] A ellos y a otros recitadores que los imitaban se los acabaría conociendo como «rapsodas», ‘cosedores de cantos’. Se diferenciaban de Homero en un aspecto crucial: ellos sí memorizaban lo que cantaban. Sin embargo, también añadían fragmentos de su propia cosecha. Fue un rapsoda quien compuso un extenso poema en forma de catálogo sobre las fuerzas griegas y troyanas que lucharon en Troya: dicho poema entró a formar parte de su versión de la *Ilíada* y de la de otros de forma muy temprana, y todavía podemos leerlo en nuestro libro 2. Otro rapsoda, activo en el siglo VII a. C., compuso las aventuras nocturnas de Diomedes, Odiseo y Dolón, que hoy en día forman parte del libro 10 de nuestra *Ilíada*. La mayoría de los especialistas modernos consideran que estos episodios son añadidos posteriores, pero nadie sabe cómo ni dónde se incorporaron al poema. Me cuesta creer que los Homéridas las incluyeran de buen principio en el texto dictado por Homero, pero no hay pruebas de la época que

permitan resolver la cuestión. Sospecho que se incorporaron a los textos y las interpretaciones de otros y que sobrevivieron porque gozaron de una buena aceptación por parte del público. Por consiguiente, los Homéridas tuvieron que acabar incorporándolas.

Sabemos que las recitaciones del poema —entero o en parte— se difundieron por un amplio territorio, entre otras cosas porque hubo pensadores y filósofos que reaccionaron enérgicamente contra su punto de vista ético y su forma de representar a los dioses: hacia el 480 a. C., mucho antes de Platón, propusieron incluso que se vetase su representación en festivales para evitar que corrompiera a los jóvenes.[6] Es evidente

que tales representaciones estaban ya extendidas y eran muy populares. Sabemos que a finales del siglo VII a. C. el poema se representaba de forma habitual en la ciudad de Sición, en el Peloponeso, porque un gobernante autócrata lo prohibió: contenía comentarios favorables a la vecina Argos, su enemiga.[7] La *Ilíada* es el primer poema de la historia que sufrió la cultura de la cancelación.

La siguiente prueba que se conserva se refiere a la llegada de la *Ilíada* y la *Odisea* a Atenas. En una obra filosófica del siglo IV a. C., falsamente atribuida a Platón, se dice que Hiparco, uno de los autócratas que gobernaban la ciudad, fue el primero en llevar los poemas de Homero al Ática y que obligó a los rapsodas a recitarlos de principio a fin, por turnos, durante la gran fiesta de la ciudad, las Panateneas.[8] Ciertamente, los años en que Hiparco y su familia gobernaron Atenas, entre el 528 y el 514 a. C., estuvieron marcados por la competencia con otras tiranías griegas en materia cultural. La anécdota da a entender, y quizá sea cierto, que los poemas ya se interpretaban en otras regiones en forma de extractos, no como obras enteras, motivo por el cual Hiparco se propuso patrocinar su interpretación íntegra. Más tarde, quienes interpretaban fragmentos de Homero incluso recibieron un nombre especial, el de homeristas, y optaban a premios especiales en los festivales donde actuaban.[9] En ningún sitio se dice que Hiparco adquiriera una copia del texto de Quíos y sus Homéridas para los rapsodas que debían interpretar los poemas en Atenas. Es posible que lo hiciera, pero desde muy antiguo se conocía y representaba en Atenas una versión de la *Ilíada* que incluía el catálogo de las naves: no dudo que por entonces el texto de los Homéridas incluyera ya este añadido.

En el siglo V a. C., la *Ilíada* podían escucharse en festivales a lo largo y ancho del mundo griego, pero las versiones variaban, no en cuanto al argumento o los personajes, sino en cuanto a la elección de las

palabras y la disposición de los versos, llegando al extremo de añadir versos adicionales cuando los de Homero parecían demasiado breves u oscuros.[10] Tampoco se sabía qué poemas había compuesto Homero y cuáles no. Un texto médico, *Sobre las articulaciones*, nos ofrece un ejemplo muy claro. Por su lenguaje, el texto —que más tarde se atribuyó al ilustre médico Hipócrates— parece datar del siglo V a. C. y recurre a Homero para respaldar su opinión de que los bueyes adelgazan durante el invierno: Homero, nos explica, afirma que de todos los animales domésticos los bueyes son los que más sufren en esa estación, sobre todo los que se usan para arar.[11] No se conoce ninguna afirmación semejante en ninguna de las epopeyas homéricas. Podría ser que el autor hiciera alusión a algún verso interpolado oído durante una representación o podría ser que, como otros, estuviera citando otro poema atribuido erróneamente a Homero.

Aunque la mayoría de los adultos de la Antigüedad oían la *Ilíada*, en lugar de leerla, los maestros de escuela empezaron a utilizar su texto como material de enseñanza como

muy tarde a finales del siglo V a. C. Se cuenta que por entonces, en Atenas, el extravagante Alcibíades le pidió un «libro» de Homero a un maestro de escuela y que, cuando este le dijo que no tenía ninguno, le dio un puñetazo: sea cierto o no, se daba por sentado que un maestro de escuela debía tener un texto de Homero.[12] Hacia las mismas fechas, Nicerato, un rico ateniense de clase alta, era capaz de recitar de memoria tanto la *Ilíada* como la *Odisea*, habilidad adquirida por imposición de su padre, el célebre Nicias. Nicerato y su padre eran conservadores en lo político, personas que nunca en la vida tuvieron un gesto populista, pero no eran miembros de la vieja aristocracia ateniense.[13] El conocimiento de la *Ilíada* era un modo de pulir sus credenciales sociales: ahora bien, ¿cuál fue la *Ilíada* que se aprendió Nicerato?

Conocemos el caso de Nicerato gracias al *Banquete*, una ingeniosa obra compuesta por Jenofonte —que tampoco era lo que se dice un demócrata nato— a principios del siglo IV a. C. El autor la ambientó en el año 421 a. C. con el fin de presentar a Sócrates y a los miembros de su círculo de clase alta bajo una luz favorable. En ella, Nicerato, o Jenofonte, refiere varios versos de la *Ilíada*, pero una de sus citas difiere ligeramente del texto que hoy conocemos, y otra, de apenas medio verso, ni siquiera aparece. Nicerato, no obstante, asegura que escucha recitar a los rapsodas «casi todos los días».[14]

Más avanzado el siglo IV a. C., otro ateniense, el orador político Esquines, cita a Homero con variaciones similares. En el año 345-344

a C., Esquines acusó al anciano Timarco en un juicio con motivación política que se centró en la vida sexual de este. En su fascinante, pero muy tendencioso discurso, Esquines cita la *Ilíada* en dos ocasiones. Una de las citas es bastante extensa, pero no se corresponde del todo con el texto que hoy lo conocemos: algunos versos se omiten o cambian de lugar, y hay ligeras discrepancias en la formulación.[15] Algunos de los cambios convienen al caso de Esquines y es probable que se deban a él, sobre todo cuando cita de memoria. Sin embargo, no todos pueden atribuirse a un lapsus del momento. Esquines no solo era un actor experimentado, sino que dice explícitamente que la más larga de las citas será leída por un secretario del tribunal.[16] El texto se lo había facilitado al secretario el propio Esquines, que tal vez lo hubiera escrito de memoria, aunque yo creo que la mayoría de las discrepancias entre su redacción y la nuestra no son meras modificaciones introducidas en el momento, sino que reflejan la existencia de una versión anterior.

La existencia de variantes ayuda a explicar la estrecha relación que dos figuras aún más famosas entablaron con la *Ilíada*, unos tres años después del discurso de Esquines.

Aristóteles, el hombre más inteligente del mundo, acudió a Macedonia para desempeñarse como tutor del joven Alejandro, que pronto se convertiría en el mayor conquistador de la historia. La *Ilíada* fascinaba al joven Alejandro, que se veía a sí mismo como un nuevo Aquiles. Uno de sus oficiales, Onesícrito, escribiría más tarde

una historia, hoy perdida, de la juventud y la carrera de Alejandro; a él, de hecho, se atribuye la afirmación de que Alejandro dormía con una daga y el texto de la *Ilíada*,

«corregido por Aristóteles», bajo la almohada.[17] Presupongo que el término «corregido»

es del propio Onesícrito, que lo utiliza en su sentido habitual, es decir, dando entender que Aristóteles había introducido correcciones en un texto de la *Ilíada* que él poseía.

Hay más anécdotas relacionadas con Alejandro y la *Ilíada* que merece la pena reconsiderar desde esta perspectiva.

Con veintitrés años, Alejandro derrotó a Darío en la batalla de Iso y capturó un hermoso cofre adornado con joyas que había sido del rey persa. Mandó que dentro guardaran una *Ilíada*, que Pasó a ser conocida como «la *Ilíada* del cofre», y se cuenta incluso que el propio

Alejandro hizo anotaciones en ella con la ayuda de los eruditos griegos de su séquito.[18] Los testimonios relativos a esta labor de crítica textual han sido puestos en duda, no solo porque sus fuentes sean tardías, sino porque los estudiosos posteriores del texto de la *Ilíada* nunca hacen referencia a ninguna corrección del puño y letra de Aristóteles. Ningún texto de estas características figura tampoco en las listas antiguas de las obras de Aristóteles.[19] Pero ninguna de estas dos objeciones resulta convincente.

Dado que la corrección de Aristóteles era una tarea que este había llevado a cabo personalmente para Alejandro, es normal que no aparezca en las listas de las obras del Estagirita. Por otro lado, no se trataba de un comentario, por lo que su autor, en sentido estricto, era Homero, no Aristóteles. Y si no tuvo ninguna repercusión entre los críticos posteriores, fue sencillamente porque desapareció durante las trifulcas posteriores a la muerte de Alejandro. El texto que por lo visto Alejandro guardaba bajo la almohada y la

« *Ilíada* del cofre» eran sin duda el mismo libro. Conviene puntualizar que si es cierto que Alejandro dormía sobre su *Ilíada*, debía de hacerlo sobre uno o dos rollos de la obra completa, que podría ser, en efecto, la *Ilíada* «del cofre» que guardaba en la lujosa arqueta. Ojalá alguien la encontrara algún día, aunque me temo que eso no va a ocurrir.

Como Aristóteles corrigió el texto para uso exclusivo de Alejandro, su tarea no dejó ninguna huella en la tradición general. Tras su muerte, los griegos siguieron asentándose en Egipto, donde el papiro crece de forma natural, y desde principios del siglo III a. C. sobrevivieron allí fragmentos de la *Ilíada* escritos sobre este material. Las versiones siguen siendo distintas con respecto a la que nosotros conocemos, con versos adicionales y leves cambios de redacción, por lo que todavía no podemos hablar de una *Ilíada* con un texto bien fijado.[20] Los eruditos del Museo y la Biblioteca de Alejandría trataron de solucionar este problema, labor que culminó con la figura de Aristarco de Samotracia, el «mejor de los gramáticos», que vivió entre el 216 y el 144 a. C. Su trabajo fue crucial para la *Ilíada* tal como hoy la conocemos.

Aristarco se dedicó a Homero durante toda su vida adulta. Comenzó publicando una edición preliminar en la que omitía muchos versos que consideraba interpolados. En esta primera obra no daba *argumenta* en apoyo de sus decisiones, pero más tarde publicó una edición comentada en la que discutía lecciones alternativas.[21] Después de esta obra, los textos de la *Ilíada* que se conservan en papiro se vuelven considerablemente menos caprichosos: coinciden en el número de versos y difieren sobre todo en detalles relativos a la ortografía y

aspectos similares. La explicación más convincente de este cambio es que los vendedores de libros y sus copistas adoptaron como modelo la primera edición de Aristarco, es decir, el texto enmendado sin comentarios. Al mismo tiempo, ignoraron su obra posterior, en la que recopilaba y discutía las variantes.[22]

A finales del siglo I a. C., otro filólogo infatigable, Dídimo, empezó a trabajar en Alejandría sobre la edición preliminar de Aristarco. Dídimo cita a muchos comentaristas de Homero a los que Aristarco parecía haber ignorado, y cita también textos de Homero «provenientes» de ciudades concretas, desde Marsella hasta Sinope, a orillas del mar Negro, a los que pudo acceder porque se conservaban en la gran Biblioteca de Alejandría. Estos textos no eran versiones propias y oficiales de cada ciudad, sino que sencillamente eran rollos que la Biblioteca había adquirido de dichas ciudades y había etiquetado con su nombre.[23] Hasta donde sabemos, la obra de Dídimo atestiguaba un abanico de ediciones y comentarios más amplio aún que el de la fundamental aportación de Aristarco.

El poema mantuvo la extensión fijada en la edición de Aristarco y siguió siendo estudiado y admirado en todo el Imperio romano. En la década del 360 d. C., en la pequeña ciudad de Tagaste, en el norte de África, el joven y elocuente Agustín se vio obligado por sus maestros a leer la obra en griego. Pero no hubo manera: Agustín es el santo patrón de los renegados homéricos. La dificultad, según él mismo admitía, estribaba en que el griego, a diferencia del latín, no era su lengua de uso habitual.[24] Aun así, los papiros de Homero continuaron copiándose ininterrumpidamente hasta comienzos del periodo bizantino: un fragmento de cuatro páginas de una época hasta entonces no atestiguada —los siglos VII a IX d. C.— apareció en la biblioteca del monasterio de Santa Catalina, en el Sinaí, en 1975. Los textos de época bizantina se hallan en la base de nuestras ediciones modernas, y entre ellos descuella un elegante códice del siglo X adquirido por el cardenal Besarión en Constantinopla y donado por este a la biblioteca de Venecia. Los eruditos occidentales empezaron a estudiarlo en la década de 1780.

A pesar de que las variantes en el plano ortográfico y léxico seguían siendo notables entre los distintos manuscritos, después de Aristarco hubo un consenso general por lo que respecta a la extensión del poema. Los esfuerzos de la crítica moderna por enmendar y depurar el texto siguen mejorándolo y

poniendo de relieve los numerosos problemas de detalle que afectan a su transmisión, pero en opinión Martin West, uno de los grandes editores del texto iliádico, las dudas de tipo léxico y relativas a posibles interpolaciones afectan tan solo a un 1,1 % de la obra, exceptuando el libro 10.25

A mi juicio, entre el 750 y 740 a. C. Homero comenzó a componer versiones improvisadas de su gran epopeya en la zona griega de Asia Menor. En el transcurso de una de estas representaciones, dictó una versión, hoy perdida, de la que en última instancia deriva nuestro conocimiento de la *Ilíada*. En la actualidad, somos seres alfabetizados y carecemos de recursos como un dialecto poético con fórmulas propias perfeccionado a lo largo de varios siglos: nos sería imposible componer un poema semejante. Nos resta por ver por qué su contenido nos resulta tan cercano y, a la vez, tan alejado de nuestras capacidades.

Parte IV

Las señas heroicas

Capítulo 17

El heroísmo: rasgos principales

La propuesta de un Homero afincado en la costa occidental de Asia que compone de forma improvisada y, hacia el 750-740 a. C., dicta una versión de su poema no tiene nada de novedoso, pero la he defendido mediante una combinación de detalles y observaciones que le imprime un énfasis distintivo y con la que ni siquiera los expertos en la *Ilíada* están del todo familiarizados. También he razonado por qué me parece preferible a las muchas alternativas que han postulado otros críticos y comentaristas de la obra. Mis argumentos a su favor han abarcado desde el mar de Icaria hasta las laderas occidentales del Ida, desde Bosnia hasta Kirguistán. Muchos de ellos resultaban desconocidos para los estudiosos de tendencia analista que trabajaron entre 1560 y principios del siglo XX. Nuestro conocimiento de Troya y la «edad oscura» griega también ha avanzado mucho en los últimos tiempos. Los futuros avances en estos campos podrían transformar los argumentos a favor del Homero que yo defiendo.

Al desgranar estos argumentos he evocado ya la trama del poema, su marco temporal, su geografía y la mezcolanza propia de su mundo material. En lo que sigue, me centraré en los héroes masculinos que tanto contribuyen a la fuerza a la obra. Gran parte de esta fuerza sobrevive en traducción, expediente al que se ven obligados a recurrir incluso quienes dominan el griego homérico. Destacaré los puntos que me parecen más relevantes, con la esperanza de que también se lo parezcan a quienes, después de estos capítulos, lean o relean la obra.

Hasta ahora me he limitado a hacer un simple resumen del poema. Antes de hablar de sus héroes y de sus rasgos más relevantes, ayudaré al lector a ampliar y profundizar su conocimiento de la acción seleccionando los que a mi juicio son los diez mejores libros de la obra. En este capítulo y los dos siguientes los comentaré haciendo hincapié en la presencia de un determinado ideal cuyas implicaciones para la vida y la muerte se ramifican hasta el final de la *Ilíada*.

El centro del poema lo ocupan una serie de héroes varones a quienes los dioses del Olimpo vigilan, ayudan y, en ocasiones, perjudican. En la vida de estos héroes, como en la nuestra, existe una única certeza: la muerte. Todos ellos saben que ese es su destino y que, cuando les llegue la hora, no habrá escapatoria. Cuando un héroe muere, su *psyjé* o esencia vital desierta sus miembros y desaparece chillando: «la única función que consta de la *psyjé* respecto del hombre vivo es la de abandonarlo».[1] Se esconde entonces en el Hades, una región subterránea invisible, donde habita en la penumbra como un murciélago colgado en una cueva. Como no existe un más allá propiamente dicho, nada de lo que uno haga en la tierra recibirá castigo ni recompensa. Este extremo se pone de manifiesto con especial claridad en el encuentro de Aquiles con el fantasma de Patroclo.

Desde su muerte, el cuerpo de Patroclo yace en el suelo, sin que lo cremen ni lo entierren. Su *psyjé,* por tanto, aguarda en el limbo, a las puertas del Hades, donde los fantasmas de otros difuntos le impiden la entrada. Patroclo se manifiesta ante Aquiles una noche, como en un sueño, y le habla mientras duerme, recordándole sus planes en común e incluso ciertos detalles de su infancia que Homero no ha mencionado con anterioridad. A continuación, le pide que le rinda los debidos ritos funerarios para poder entrar en el Hades. En una escena de una gran delicadeza, Aquiles alarga la mano para asirlo, pero Patroclo se evapora «como el humo, dando chillidos», y Aquiles entiende que en el Hades quienes mueren no tienen, como diríamos hoy, fisicidad.[2] Una

vez recibidas las honras fúnebres, la *psyjé* de Patroclo no volverá a aparecer sobre la tierra.

Cuando un héroe muere, desaparece para siempre. Este desgajamiento total es esencial para la fuerza del poema. Puede que Homero no lo inventara, pero sin duda apostó por él frente a otras alternativas. En la vida real, había griegos del siglo VIII a. C. que, según las pruebas arqueológicas, pensaban de otro modo: hacían ofrendas junto a grandes túmulos funerarios del pasado remoto, en la creencia, por tanto, de que sus anónimos ocupantes aún podían intervenir en algunos aspectos de su vida. No los veneraban como antepasados: el culto a los ancestros no era una práctica griega.[3] Probablemente los veían como héroes semidivinos de antaño. Había que honrarlos porque todavía podían ayudar a los vivos y había que apaciguarlos porque, en algunos casos, su ira aún podía ocasionar grandes daños.[4] Las ofrendas que se les hacían no estaban inspiradas ni fomentadas por el conocimiento de la epopeya homérica. El mensaje del poema era más bien el contrario: que los muertos ya no influyen en la vida de los vivos, ni siquiera en la de quienes alguna vez mantuvieron una relación íntima con ellos. Muy de vez en cuando, Homero deja entrever que otros profesan creencias distintas. En dos ocasiones, en relación con el incumplimiento de un juramento, señala que los perjuros pagarán por ello después de la muerte. Esta idea es totalmente marginal en el poema y no afecta a su fondo principal.[5]

En la *Ilíada*, la vida y la muerte pueden ejemplificarse mediante dos dichos modernos que siguen siendo válidos: «todo o nada», para la vida, y «a todo el mundo le llega su hora», para la muerte. La finalidad de la muerte está relacionada con los objetivos de la vida, como advierten los héroes del poema de forma enérgica y a menudo conmovedora. Para ellos, uno de los principales objetivos es la gloria personal, *kydos*.

Esta solo se concede a los vivos y casi siempre equivale a la gloria obtenida en el campo de batalla. Los héroes, a diferencia de las personas dignas en el mundo moderno, no aspiran a cambiar la sociedad. Lo que les preocupa es dejar una huella personal que se prolongue mediante la fama, *kleos*.[6] Cuando el héroe perece, su fama solo pervive gracias a las palabras de los demás, pero estos no lo recuerdan en sus oraciones: no hay necesidad de rezar por él, ya que ahora es poco más que el chillido de un murciélago.

Sin embargo, puede que se hable de él con motivo de un monumento dedicado a otra persona: Héctor imagina cómo se recordará su fama cuando la gente vea los túmulos de los enemigos a los que ha matado.

Sobre todo, la fama puede perdurar en la poesía heroica, como dicen los protagonistas de Homero.[7] Y la *Ilíada*, en efecto, les concede lo que en ella ansían.

La locución «fama imperecedera» aparece una vez en el poema, durante un parlamento del apasionado Aquiles. Suena bien y está atestiguada en antiguos poemas védicos de la India.[8] Por tanto, podría remontarse a mucho antes de Homero, a un pasado común que convencionalmente denominamos «indoeuropeo» y que remite a una fase anterior de la historia humana, hacia 2000 a. C. Sea como fuere, aunque este ideal formara parte de la herencia de Homero, su origen no explica el uso que nuestro poeta hace de él: como siempre, Homero lo transforma y saca a relucir el *pathos* y el coste derivados de este antiguo ideal. Cuando Aquiles se dispone a vengar el asesinato de Patroclo, Homero sigue presentando la degollina que hace entre los troyanos como una acción que ha de reportarle *kydos*, gloria. Cuando por fin mata a Héctor, Aquiles sentencia: «Hemos obtenido gran *gloria*; hemos matado al noble Héctor», como si entonara un canto victorioso.[9]

Guiándome por estos elementos cruciales de la vida heroica, presentaré a continuación mi selección de libros de la *Ilíada*. Como siempre, seleccionar implica renunciar a cosas importantes, en especial a la exquisitez del ritmo y el lenguaje de la poesía. De los diez libros elegidos, nueve otorgan un papel importante a los dioses y cinco a las mujeres, pero me reservaré un comentario más pormenorizado de los dioses y las mujeres de la *Ilíada* para la quinta parte de este ensayo. Mi intención aquí es dar una idea del desarrollo de la trama, de sus episodios más excelsos y del lugar que en ellos ocupan el honor y la gloria.

El libro 1, como ya hemos visto, es una obra maestra con escenas y acción cambiantes que empieza con la fatal disputa entre Aquiles y Agamenón. En el centro está la cuestión de la *timé*, que suele traducirse como ‘honor’, pero que a veces es mejor traducir como ‘valía’. Al apropiarse de Briseida, el trofeo de Aquiles, Agamenón socava públicamente la valía o *timé* del Pelida: cuando los hombres de Agamenón se la llevan, Aquiles llora sentado a la orilla del mar e invoca a su madre, la diosa Tetis, en cinco

versos que aluden tres veces a su honor. Cuando Tetis, a petición de su hijo, acude al Olimpo para rogarle a Zeus como una abyecta suplicante, se refiere al honor en cuatro ocasiones en apenas ocho versos, siempre en relación con Aquiles. Cuando repite su ruego mediante otros tres versos, vuelve a referirse a la *timé*, pero solo una

vez y en relación con ella misma: con ironía, le dice a Zeus que rechace su petición, si así lo desea, «para que yo sepa hasta qué punto soy la menos honrada [*atimotate*] entre todas las divinidades».10El honor es su último recurso para obtener el favor de Zeus.

La *timé* no es el honor de la patria: ningún héroe lucha por ese ideal. Es el honor individual, como lo sería más tarde para los hidalgos españoles de principios de la Edad Moderna o para los terratenientes del Sur de Estados Unidos antes de la guerra de Secesión. Durante la ausencia de Aquiles por culpa del desaire sufrido, el libro 3, mi siguiente elección, nos muestra a los ejércitos griego y troyano marchando a la batalla, durante la cual el troyano Paris, el raptor de Helena, desafía al mejor hombre de los griegos a luchar contra él. El desafío desemboca en un duelo entre él y Menelao, el anterior marido de Helena, para decidir quién debe quedarse con la mujer que se ha convertido en causa de la guerra: si Menelao, de quien ha huido, o su actual marido, Paris, con quien se ha fugado.

Helena aparece por primera vez en una maravillosa escena impregnada de patetismo y delicadeza: con la cabeza cubierta por un velo, sube a las murallas de Troya para conversar con el rey Príamo. A diferencia de la mayoría de los troyanos, el rey la trata con gentileza, y ella, a su vez, se dirige a él con cortesía. En la llanura puede verse a los caudillos de los griegos, excepto a Aquiles, y Homero, muy hábil, nos permite conocerlos mejor a través de las explicaciones con que Helena responde a las preguntas de Príamo y de los comentarios de quienes están con ellos: se señala, por ejemplo, la impresionante forma de hablar de Odiseo, un recordatorio de que la lucha no es el único medio por el que los héroes acrecientan su honra.11Luego Helena regresa a sus aposentos, mientras sus maridos, el actual y el anterior, se baten en duelo. Menelao se impone y «habría obtenido una gloria sin par», pero la diosa Afrodita, protectora de Paris, salva al troyano de la muerte y lo deposita en su alcoba del palacio, donde se reúne con Helena. Con su habitual indiferencia, Paris niega la verdad y culpa de su derrota a los dioses, cuando lo cierto es que ha sido precisamente una diosa quien le ha salvado la vida. Incitados por Afrodita, se acuestan a plena luz del día y hacen el amor mientras los que están en el campo de batalla siguen buscando a Paris, «odiándolo como a la negra muerte».12

En el libro 6, el siguiente de mi selección, los griegos ponen momentáneamente en apuros a los troyanos. Tras una larga secuencia de muertes, Homero describe un encuentro que tendrá un desenlace muy distinto. Dos héroes, Diomedes por el bando

griego y el licio Glauco por el troyano, están a punto de batirse en duelo, pero descubren que están unidos por viejos lazos de hospitalidad que se remontan a sus abuelos. Por consiguiente, acuerdan evitarse mutuamente durante la batalla, pues, como señala el propio Diomedes, hay muchos otros griegos y troyanos a los que matar.

Se dan la mano en señal de buena voluntad y se intercambian las armaduras, así quienes se encuentren con ellos en el campo de batalla sabrán que mantienen lazos ancestrales. La escena patentiza un noble desprecio hacia el valor material de las cosas: Glauco le entrega a Diomedes su armadura de oro, mientras que Diomedes le entrega a Glauco la suya de bronce, «una valorada en cien bueyes por otra de nueve», señala Homero con astucia, dando a entender que Zeus ha hecho que Glauco pierda juicio.[13] Merece la pena comparar este memorable ejemplo de cómo funcionan los lazos entre gentes de clase elevada —incluso a dos generaciones de distancia y en un contexto bélico— con la exploración de los lazos de clase en *La gran ilusión*, la gran película de Jean Renoir. En esta, los valores compartidos también fomentan la simpatía y el vínculo entre dos aliados de clase que luchan en bandos opuestos de una guerra. En la película, sin embargo, estos valores se presentan como algo casi obsoleto, excepto para los miembros de las clases altas, como los protagonistas. En el poema de Homero, estos valores no se cuestionan. El extraño encuentro entre Glauco y Diomedes interrumpe casi mil versos de masacres y combates, y hace hincapié en una de las ideas cardinales de la *Ilíada*: que entre los guerreros nobles de bandos contrarios puede haber más puntos en común que diferencias.

Durante la conversación entre Príamo y Helena, ni siquiera se ha mencionado a Héctor, pero ahora este pasa a primer plano. En el libro 5, ha dado pruebas de su habilidad en el campo de batalla al poner fin a la primacía del joven Diomedes, pero su intervención se ha limitado a unos ciento veinte versos. Ahora, mientras Diomedes y Glauco conversan, Héctor regresa a Troya, lo cual permite a Homero introducir un brillante cambio de tono y escenario. Héctor quiere instar a las mujeres de la ciudad para que recen y hagan ofrendas a la diosa Atenea con la esperanza de que los asista. Homero intensifica el patetismo de este llamamiento con un gesto de cruel ironía, pues sabemos —aunque Héctor lo ignore— que las oraciones y las ofrendas serán en vano porque Atenea está implacablemente en contra de Troya.

En unas escenas soberbias ambientadas en el interior de la ciudad, Héctor se reúne con su madre, Hécuba; su cuñada Helena, que está

todavía con Paris; y por último, en las murallas de la ciudad, con su esposa Andrómaca y su hijo. Estos encuentros, cada uno a su manera, ponen de relieve el heroísmo de Héctor y lo que tiene que resistir para mantenerlo. La súplica más encarecida es la de Andrómaca, que le ruega que no salga de la ciudad. Héctor responde que eso sería una vergüenza a los ojos de los hombres y las mujeres de Troya, por quienes debe luchar: la vergüenza, como veremos, es un

factor determinante en la conducta de los héroes. Los detalles del encuentro y la despedida son sobrecogedores, y nos dejan con el presentimiento, tanto a nosotros como a Andrómaca, de que Héctor no ha de volver a su lado con vida.

En el libro 9, el siguiente de mi lista, son los troyanos quienes ponen en apuros a los griegos, tal como Zeus le ha prometido a Tetis. Agamenón, entre lágrimas, declara ante sus tropas que una locura destructiva se ha apoderado de él y lo ha impulsado a creer en Zeus, que aparentemente le había prometido que podría tomar Troya. Sin embargo, todo ha sido un engaño del padre de los dioses, que ahora lo impele a regresar a Argos cubierto de infamia, sin *kleos*. El joven Diomedes y el anciano Néstor se oponen a capitular, tras lo cual un pequeño grupo de consejeros acude a su tienda para idear un plan mejor. Néstor, con el debido tacto, propone un acercamiento a Aquiles, insinuando que Agamenón no lleva razón en la disputa. Agamenón accede y admite una vez más su locura destructiva. En el libro 2 ya ha admitido ser el iniciador del altercado, pero ahora reconoce que ha sido un desatino motivado «por una pasión funesta»[14] y declara que resarcirá a Aquiles con una recompensa incalculable. Enumera los regalos piensa entregarle —incluida Briseida— y, por consejo del anciano Néstor, envía a una comitiva de tres hombres para ofrecérselos. El plan se mantiene al margen de la asamblea general, presumiblemente para que, en caso de que fracase, no haga mella en la moral del ejército.

Aquiles recibe a los enviados, les ofrece comida y vino y, tras un discurso fascinante y sin parangón en el resto del poema, rechaza el ofrecimiento. Los bienes materiales, de por sí, no son suficiente: «Sus presentes me son odiosos, no les doy más valor que a un pelo». A continuación, elabora este punto en unos versos que fueron de los primeros que decidí aprenderme de memoria cuando era niño:

Bueyes y pingües ovejas pueden tomarse como botín,

posible es ganar trípodes y caballos alazanes,

lo que no se puede es ganar ni retener la vida humana para que vuelva una vez ha traspasado el cerco de los dientes.

Aquiles explica que a él le ha sido dado elegir su destino: quedarse en Troya para luchar, ganar fama imperecedera (*kleos*) y morir joven, o bien perder su buen nombre y vivir una vida larga y mediocre.[15] Hasta el momento ha elegido lo primero, la fama por encima de todo, pero ahora amenaza con elegir lo segundo y regresar a su casa. La comitiva «enmudeció admirada ante sus palabras, pues había hablado con gran vehemencia». Reacción comprensible, después de semejante discurso: Homero, supongo, debía de hacer aquí una breve pausa en su actuación para que su auditorio se admirase también ante lo que acababa de oír.

La negativa de Aquiles en el libro 9 marca un punto de inflexión en la trama del poema.

Tengo para mí que se trata de una innovación con la que Homero alteró los relatos anteriores sobre la cólera del héroe. Sus oyentes debían de quedarse asombrados al ver que, a partir de aquí, el poema se prolongaba de un modo inesperado: Aquiles no acepta la oferta ni se reincorpora de inmediato a la guerra. Tendrán que pasar muchas más cosas para que ceda, y entonces su cólera tomará otra dirección.

Uno de los miembros de la embajada, su viejo tutor Fénix, se echa a llorar por lo que acaba de decir su pupilo e intenta convencerlo mediante un largo e intrincado discurso en el que habla de su papel paternal para con él y de cómo era su vida en tiempos anteriores. A continuación, Fénix le pide a Aquiles que se deje aplacar y no tenga el corazón despiadado: «los propios dioses se muestran flexibles».[16] Le suplica que acepte los regalos y deponga la cólera, y cita a propósito una vieja historia del héroe Meleagro, que renunció a la ira para defender su ciudad durante una crisis militar. «Sal a batallar —lo conmina finalmente— mientras puedas cobrar los regalos, y los griegos te honrarán como a un dios.» Si Aquiles, dice Fénix, se reincorpora cuando ya no haya regalos, no será honrado de la misma manera, «aunque ahuyente la guerra».[17] Estas últimas palabras hacen referencia en dos ocasiones a la *timé*, el honor, que Aquiles puede obtener y del que los regalos materiales serían una manifestación. Sin embargo, el héroe acaba de renunciar a esa clase de *timé*.

Fénix es un personaje añadido a una embajada que, en versiones

anteriores, contaba tan solo con dos enviados: ¿por qué lo incluye Homero en su versión? A lo mejor le parecía que la embajada era demasiado breve con solo dos interlocutores. La inclusión de Fénix le permitía añadir esa referencia a hechos anteriores, lo que nosotros llamaríamos un mito: tal es la función de los mitos en esta y otras exhortaciones del poema. El parlamento de Fénix también podía servir para presentar ciertos temas explotados más a fondo en otras partes de la obra, como el cuidado paternal por un joven protegido, los llamamientos a la piedad, la cólera humana y divina, o la importancia, en última instancia, de transigir y volver a la batalla.

A continuación, otro de los enviados, el rudo e impasible Áyax, pronuncia un discurso breve pero contundente en el que deplora de forma enérgica la crueldad de Aquiles.

Antes, durante su formidable discurso, Aquiles ha amenazado con partir de Troya a la mañana siguiente, pero, en respuesta a Fénix y luego a Áyax, cambia de parecer y acaba

diciendo que está dispuesto a tomar de nuevo las armas, pero solo cuando Héctor empiece a incendiar las naves de los mirmidones. Ha cedido, pero mínimamente.

Incluyo el libro 14 en mi selección por las maravillosas escenas que en él protagonizan los dioses. Zeus ha seguido favoreciendo a los troyanos, como le prometió a Tetis, pero su esposa, Hera, odia Troya y desea su ruina, así que empieza a hacer planes para que triunfen los griegos. Cuando ve a Zeus sentado en la cumbre del monte Gárgaro, «se le hace odioso a su corazón»: Homero, desde luego, no tiene una opinión muy optimista de los matrimonios con sanción divina.[18] A pesar de todo, Hera decide seducir a Zeus para que, durante el sueño poscoital, ella y otros puedan ayudar a los griegos sin sufrir interferencias. Su plan pasa por decir con insistencia una cosa mientras nosotros, los oyentes, sabemos que su finalidad es otra: Homero es un maestro a la hora de elaborar discursos que ocultan las verdaderas intenciones del orador. Hera se viste y se perfuma con el fin de que su aspecto sea irresistible y atractivo, se pone esos pendientes que parecen moras y engaña a la diosa Afrodita con una astuta mentira para que le preste su preciada correa de pecho, una especie de *wonderbra* que contiene «el amor, el deseo y el coloquio amoroso».[19]

A continuación, visita al Sueño, cuya ayuda también necesitará después del coito, pero a él, en lugar de mentirle, lo soborna directamente para que la ayude con su plan: le promete a una de las

juveniles Gracias para que mantenga relaciones con ella y «sea llamada tu esposa». El Sueño acepta, especificando la Gracia a la que lleva tiempo deseando, y se desplaza con Hera al Gárgaro. Una vez allí, la diosa convence a Zeus para que le haga el amor sobre esa alfombra de azafrán y jacinto, oculta a la vista por una nube dorada que derrama gotas de rocío. El Sueño cumple entonces su parte del trato: hace que Zeus se adormezca en los brazos de Hera y se apresura a alertar al dios proaqueo Poseidón, que moviliza los griegos para la batalla sosteniendo en su gran mano una terrible «espada de largo filo, similar a un relámpago». Él y los griegos vuelven a enfrentarse a Héctor y los troyanos.

En el libro 15, Zeus despierta y revierte la ayuda que Hera les ha facilitado a los griegos.

Poseidón se retira, pero Apolo ayuda a Héctor a alcanzar las naves, a las que a punto está de prender fuego mientras, uno tras otro, los principales héroes griegos resultan heridos. No obstante, el siguiente libro que he seleccionado es el 16, y no solo porque lo que en él ocurre es vital para la trama. El libro empieza con Patroclo deplorando la cólera de Aquiles y, una vez más, su corazón despiadado. Luego le suplica que le permita entrar en batalla con los mirmidones. Patroclo sugiere que, además, debería prestarle su armadura para que los griegos lo confundan con él. Esta petición marca un giro importante en el poema, a pesar de que ya había sido anticipada: en el libro 11,

Néstor ya ha instado a Patroclo a hacer lo que ahora se propone.[20] Como de costumbre, los oyentes de Homero han sido prevenidos de lo que acabará sucediendo.

Aquiles responde que, tal como ha dicho, depondrá su cólera cuando la batalla llegue a sus naves: en el libro 9, en efecto, el héroe ha anunciado que cederá cuando Héctor, haciendo gran mortandad entre los griegos e incendiando sus naves, llegue adonde están los mirmidones, lo cual ocurre poco después de la conversación con Patroclo.[21] Aunque Aquiles no accede a luchar en persona, sí consiente que Patroclo acuda a la batalla «para que *me* procures mucho honor y gloria ante todos los griegos»; incluso llega a decir que le devolverán a la bella Briseida y que le brindarán gloriosos presentes, justo lo que ha rechazado en el libro 9.[22] No obstante, le ordena a Patroclo que, en cuanto haya ahuyentado a los troyanos de las naves, regrese y no siga avanzando,

«pues contribuirás a *mi* deshonra si lo haces». Una vez más, lo que

preocupa a Aquiles es su *timé*, su honor y su valía: incluso le reza a Zeus para que ninguno de los troyanos ni de los griegos escape a la muerte, sino que solo sobrevivan él y Patroclo, para que entre los dos puedan «desatar la sagrada diadema de Troya» y derribarla.[23]

Mientras tanto, Héctor y los troyanos siguen ganando terreno y prenden fuego a una de las naves griegas. Al verlo, Aquiles insta a Patroclo a que se apresure y se ponga su coraza: el líder de los mirmidones no saldrá a luchar en persona, pero sí su armadura, y quienes la vean pensarán que ha vuelto a la refriega. Cuando Patroclo y sus hombres entran en liza, encontramos unos poderosos versos sobre los papeles relativos de Zeus y del día destinado para la muerte de un héroe que culminan con la muerte de Sarpedón, hijo dl padre de los dioses, y posteriormente la del propio Patroclo. Tras vencer a un gran número de enemigos, Patroclo se deja llevar por la locura de Zeus y va demasiado lejos, un patrón constante en la trama del poema y que se aplica a Agamenón, luego a Héctor y por último al propio Aquiles. Patroclo, ignorando las instrucciones de su compañero, es repelido tres veces por el dios protroyano Apolo frente a los muros de Troya. Cuando lo intenta por cuarta vez, el dios le advierte con «voz aterradora» que el destino no ha dispuesto que sea él quien saquee la ciudad.

En este libro, la lucha avanza mediante secuencias complejas y la habilidad de Homero para pasar de una escena a la siguiente, dejando que se desarrolle el desenlace necesario. Es un ejemplo de cómo la composición en vivo no solo no le hacía perder de vista la trama, sino que más bien le permitía desarrollar la narración engarzando una escena-tipo con otra. La incursión de Patroclo se alarga hasta última hora de la tarde: por tres veces acomete a los troyanos, matando a nueve en cada embate, veintisiete en total. Encontramos referencias constantes a su bondad fuera del campo de batalla, pero cuando combate no muestra indulgencia alguna: piensa en mutilar el cuerpo de Sarpedón si lo mata, se regocija con aquellos a los que ensarta con la lanza y «se cobraba

venganza por muchos» matando a muchos a su vez.[24] A pesar de las advertencias, Patroclo avanza de nuevo, pero Apolo, oculto tras una niebla, se pone detrás de él y le quita el casco, le parte la lanza y le desabrocha la coraza. El troyano Euforbo lo hiere y, solo entonces, Héctor lo mata de un lanzazo. La secuencia resulta significativa: Homero le concede a Héctor el golpe de gracia, pero no el mérito de haber matado a solas a semejante héroe.[25] El agonizante Patroclo hace hincapié en ello cuando dice que ha sido un dios quien lo ha vencido y que Héctor se ha limitado a asestar el último golpe: a diferencia de

Paris en el libro 3, el griego atribuye correctamente su derrota a los dioses.

A continuación, predice que Héctor también morirá pronto: «la muerte y el imperioso destino están cerca de ti, que has de sucumbir a manos de Aquiles».26Una vez más, un personaje anticipa un giro importante en la trama.

Capítulo 18

«No sin gloria he de morir...»

En el libro 17, Héctor despoja a Patroclo de la armadura de Aquiles y la envía a Troya para que sea para él motivo de gran fama (*kleos*): constituye, en efecto, la prenda de una hazaña heroica. La lucha continúa, esta vez por el cadáver de Patroclo, del que Héctor trata de adueñarse al tiempo que una sucesión de héroes griegos se lo impiden. Sin embargo, he preferido seleccionar el libro 18, donde encontramos un poderoso contraste de tonos.

Al principio del libro, Aquiles es informado de la muerte de Patroclo y recibe la visita de su divina madre, Tetis, que vuelve a salir del mar afligida por el dolor de su hijo. En una escena muy bien elaborada, Aquiles expresa lo que le dicta el corazón: matar a Héctor en venganza, aunque ello signifique morir y que Tetis no lo vea regresar a casa.

La decisión de Aquiles dará forma y color al resto del poema: «ahora ganaré noble fama» (*kleos*, el gran objetivo) y «que las troyanas, de profundo seno, se sequen las lágrimas de sus tiernas mejillas y se lamenten en voz alta».1Como en otras ocasiones, un parlamento anticipa la trama: justo eso es lo que hará una de esas troyanas, Andrómaca, cuatro libros más tarde.

Puesto que Héctor ha despojado al cadáver de Patroclo de la armadura de Aquiles, este necesita una de repuesto. Tetis parte a en busca de otra armadura fabricada por manos divinas; en su ausencia, Iris, la mensajera de los dioses, baja del Olimpo por orden de Hera —«en secreto, sin conocimiento de Zeus ni de los demás dioses»— e insta a Aquiles, aún postrado en el suelo, a rescatar el cuerpo de Patroclo del campo de batalla, donde los dos ejércitos se lo siguen disputando, aunque ahora Héctor y los troyanos llevan las de ganar.2Aquiles se levanta y la diosa Atenea le ciñe la cabeza con una nube dorada y prende en su cuerpo una llama reluciente. El héroe sale entonces del campamento y grita tres veces en dirección a los troyanos, un «grito

en las trincheras»

que, muchos siglos después, despertaría la ferviente admiración del poeta John Keats.3Cada vez que grita, el pánico cunde entre los troyanos y sus caballos dan la vuelta con los carros, «pues en su corazón presentían los dolores». Doce troyanos mueren en medio de la confusión.

En el Egeo, en otra Gran Guerra, un admirable estudioso del mundo clásico que había destacado tanto en la escuela como en la universidad en una época en que los eruditos

como él eran titanes, pasaba unos breves momentos de ocio en la isla de Imbros,

«hablando el griego de Demóstenes» con sus habitantes, «que con gran agudeza coligen siempre lo que quiero decir».4El 13 de julio de 1916, Patrick Shaw Stewart se disponía a partir de nuevo a la batalla de Galípoli, en el Helesponto, y, como experto que era en la versificación en griego homérico, escribió en inglés un memorable poema de proporciones homéricas. Copio aquí los primeros y últimos versos:

Vi a un hombre esta mañana

que no deseaba morir.

Me pregunto, y no sé responder,

si en otras circunstancias sería mi deseo.

[...]

Regresaré esta mañana

desde Imbros, pasado el mar.

Álzate en la trinchera, Aquiles,

coronado con tu llama, y grita por mí.

Shaw Stewart sobrevivió, pero un año y medio después moriría en Francia, diez meses antes del final de la guerra.

Tras el efecto de los gritos de Aquiles, los griegos consiguen recuperar el cadáver de Patroclo y llevarlo de regreso al campamento de Aquiles, que llora a su lado mientras cae la noche. Mientras tanto, los troyanos celebran una asamblea para decidir qué hacer ahora que el

héroe al que más temen está a punto para volver a la batalla. Héctor, furioso, se opone a un subordinado que atinadamente ha propuesto que deberían retirarse de la llanura y buscar refugio en el interior de Troya, y al final convence a sus hombres para hacer lo contrario. Homero no se abstiene de juzgar la decisión con contundencia, calificándola de insensata y atribuyéndola a que la diosa Atenea les ha arrebatado el juicio.[5] En poco tiempo se han tomado dos decisiones cruciales: Aquiles ha resuelto reincorporarse a la batalla, y Héctor y los troyanos, permanecer en la llanura.

Ambas determinarán el desarrollo de los últimos cuatro libros del poema.

Mientras tanto, Tetis le ha encargado a Hefesto una armadura nueva para Aquiles.

Antes de ponerse manos a la obra, el dios le garantiza que será «una armadura tan hermosa que maravillará a cualquier hombre que la vea».[6] El artesano de los dioses hace honor a su palabra fabricando un escudo de metal adornado con soberbias escenas de paz y de guerra. Homero nos permite observarlas durante su elaboración, pero su descripción va mucho más allá de lo que Hefesto pudo representar en el sólido metal.

Su centenar y medio de versos conforman uno de los puntos álgidos de la *Ilíada* y de toda la poesía posterior.

En el libro 19, al romper el alba, Tetis le entrega su nueva armadura a Aquiles, que sigue reclinado junto a Patroclo llorando a lágrima viva. La diosa aplaca su temor de que las moscas se introduzcan en las heridas del cadáver y los gusanos lo pudran: para ello, le echa unas gotas de ambrosía y néctar en las fosas nasales, lo cual evitará que la carne se corrompa. Parece una medida necesaria, ya que todavía faltan cuatro libros para que Aquiles celebre sus exequias. Seguidamente, dando terribles gritos, Aquiles convoca a los griegos a una asamblea.

El libro 19 no forma parte de mi selección, pero su contenido es importante en relación con el resto de mi lista. Durante la asamblea, Aquiles le dice a Agamenón, en presencia de todo el mundo, que depondrá por fin su ira: las circunstancias obligan a ambos a pasar página. Agamenón responde culpando de la incautación de Briseida a Zeus, al Destino y a la Erinia; él solo ha sido víctima de una ofuscación destructiva que en otros tiempos afligió al mismísimo Zeus.[7] En cualquier caso, se compromete a entregar a Aquiles los

presentes que le ofreció en el libro 9, aun cuando Aquiles no insiste en este punto. Agamenón accede incluso a jurar en público que nunca ha mantenido relaciones sexuales con Briseida. Tras varias escenas preparatorias, incluida la restitución de Briseida, Aquiles monta en su carro y pone rumbo a la batalla.

El libro 20 tampoco está incluido en mi selección, pero me detendré brevemente en él y en su continuación, ya que así se entenderá mejor la extraordinaria fuerza del siguiente libro de mi lista, el 22. En este punto, los dioses bajan del Olimpo para sumarse a la contienda, pero mientras tanto Aquiles se enfrenta a Eneas. Tras unos emocionantes preliminares, el Tidida arremete, pero el dios Poseidón salva al troyano y se lo lleva a un lugar seguro. A continuación, Aquiles mata a cuatro guerreros del bando troyano y Homero anuncia el que parece que va a ser el punto culminante del poema: Aquiles se encuentra cara a cara nada menos que con Héctor, que le arroja su lanza tras un feroz intercambio de palabras. La diosa Hera, siempre hostil a los troyanos, hace que la lanza vuelva atrás y caiga a los pies de Héctor, tras lo cual Aquiles se abalanza encima de él,

«ansioso por matarlo, mientras profería gritos pavorosos». Pero de repente —y aquí me imagino que Homero hacía aquí una pausa en su recitación— «Apolo le arrebató a

Héctor con la facilidad de un dios».[8] Tras cargar tres veces en vano contra él, Aquiles no puede más que exclamar que se verán de nuevo las caras y que entonces, con la ayuda de los dioses, «acabaré contigo para siempre». Este primer duelo es un anticipo del que pondrá fin a los combates del poema.

Aquiles continúa luchando, mata a otros diez troyanos y atropella tantos cadáveres que el eje de su carro queda salpicado de sangre: su objetivo es «alcanzar la gloria, y sus invictas manos se manchaban de sangre».[9] Al inicio del libro 21, la matanza continúa junto al río Escamandro, hasta el punto de que el dios del río se alza contra él y casi lo ahoga. Aquiles escapa y sigue desbaratando las líneas enemigas, y entonces Príamo toma una decisión que tendrá importantes consecuencias: ordena abrir las puertas para que entren los soldados puestos en fuga. «Y los hijos de los aqueos habrían tomado entonces Troya, la de altas puertas —dice Homero, y de repente deja en vilo a su auditorio y añade—: si Apolo no hubiera incitado al divino Agénor» ni se hubiera ocultado junto a él tras una espesa niebla.[10] Agénor se siente tentado a huir corriendo en dirección al Ida para esconderse, refrescarse del sudor y volver al atardecer a Troya, pero al final opta por enfrentarse a Aquiles, que, a fin de

cuentas —se dice a sí mismo—, no es inmortal. El troyano lo provoca, pero su lanza no consigue atravesar la armadura del héroe griego, que se abalanza sobre él con intención de matarlo. Sin embargo, Apolo no le consiente «todavía» que obtenga la gloria, que es la fórmula recurrente que acompaña a la escabechina de Aquiles durante esta incursión. El dios pone a Agénor a salvo y, acto seguido, adopta su mismo aspecto para que Aquiles lo persiga a la carrera hacia el río Escamandro. Entretanto, los troyanos se refugian en Troya sin peligro.

Agénor ha sido el primer troyano en matar a un griego en el poema: ahora, dieciocho libros más tarde, vuelve a ser él quien pone fin a los combates, con lo que Héctor es el único que queda sobre el terreno para enfrentarse a Aquiles. Me he detenido en estos episodios porque en ellos se anticipan temas y escenas que Homero desarrollará en lo que sigue. En los libros 20 y 21, los dioses intervienen hasta en tres ocasiones para salvar a un héroe en apuros, frustrando siempre las expectativas del auditorio. El último de estos héroes, Agénor, incluso pronuncia un soliloquio sobre la mejor manera de responder al avance de Aquiles; después, Apolo engaña a Aquiles para que lo persiga y se aleje de las murallas de Troya. En el libro 22, estos temas vuelven a manifestarse, dando pie a otro soliloquio por parte de un héroe en peligro, otra persecución, una segunda confrontación entre Aquiles y Héctor, y otro engaño por parte de una divinidad disfrazada. Homero ya ha familiarizado a su público con estos temas antes de reconfigurarlos para crear un efecto aún más potente. Al mismo tiempo, esto ejemplifica cómo ciertos patrones subyacen al proceso de composición oral en ausencia de un texto memorizado: los patrones facilitan la labor del aedo, pero también la comprensión de los oyentes.

El libro 22 es una obra maestra que comienza con Aquiles protestando por el ardid de Apolo. El Tidida regresa ahora para enfrentarse con Héctor, que se ha quedado, solo entre los troyanos, fuera de los muros de Troya. El poema ha llegado a un punto crítico, pero aun así, después de tantas horas de composición en vivo, Homero alza el vuelo de un modo asombroso una vez más y encadena dos mil doscientos versos sumamente controlados y efectivos. Mi selección los incluye todos: conforman nuestros libros 22, 23

y 24.

En una escena soberbia ambientada en las murallas de Troya, Príamo es el primero en ver a Aquiles, que refulge como en verano el funesto Perro de Orión mientras se acerca a Héctor a toda velocidad. El anciano «alzó las manos y se golpeó con ellas la cabeza», y con un

elocuente discurso suplica a su hijo que entre en la ciudad para ponerse a salvo.

La madre de Héctor, desnudándose el pecho, también se lo implora, pero de nada sirve.

A continuación es Héctor quien pronuncia un soliloquio en el que reflexiona sobre la vergüenza que sería, a ojos de los troyanos, si lo vieran entrar en la ciudad, dado que en la última asamblea se ha negado a retirarse, provocando con ello la pérdida de numerosas vidas. Si ahora se retirase, sería una deshonra, de modo que se queda fuera para matar a Aquiles en duelo singular —esa sigue siendo su esperanza— o morir

«gloriosamente» frente a los muros de la ciudad. Pero entonces, al ver que el temible Aquiles se aproxima, su valor flojea y echa a correr en dirección a la puerta. Aquiles lo persigue alrededor de Troya, y Homero, con un brillante símil, lo compara con alguien que en sueños es incapaz de alcanzar a la persona a la que trata de dar alcance.[11] Mientras tanto, los dioses los observan desde el cielo, espectadores de un certamen que no admite espectadores:

No era por una bestia sacrificial ni por una piel de buey por lo que contendían, ni por los premios que suelen darse a los hombres en las carreras a pie,

sino por la vida de Héctor, domador de caballos.[12]

Los héroes se detienen para luchar, pero esta vez es una diosa, Atenea, la que se pone del lado de Aquiles. Durante el enfrentamiento, más angustioso si cabe por la presencia de la divinidad, Héctor cree que alguien ha salido de Troya para ayudarlo, pero entonces Atenea desaparece y el troyano se da cuenta de la terrible verdad: se halla solo frente a Aquiles y «los dioses me llaman a la muerte». A pesar de todo, Héctor declara que no desea «morir sin esfuerzo y sin gloria, sino después de una proeza cuya fama llegue a conocimiento de los hombres venideros».[13] Su muerte es inminente, pero su preocupación sigue cifrándose en la fama y la gloria. De todos los héroes de la *Ilíada*,

Héctor es el que más a menudo se refiere a lo que otros, presentes y futuros, puedan decir de él.

Aquiles lo mata, tras lo cual aparecen otros griegos que, en una secuencia espléndida, hieren el cadáver del troyano. Aquiles los exhorta a que se lleven el cuerpo al campamento y entonen un canto victorioso, pronunciando unos versos a los que ya me he referido y

que Homero, me imagino, entonaba también con el debido énfasis: Hemos obtenido gran gloria; hemos matado al noble Héctor,

a quien los troyanos en su ciudad invocaban como a un dios.

«Hemos matado», dice Aquiles, no «he matado»: el héroe comparte su solitaria hazaña con sus compañeros y, una vez más, la gloria aparece como el ideal de los héroes en la batalla.14

A pesar de que Héctor, poco antes, ha propuesto que ambos juren que quien gané devolverá el cuerpo del vencido a los suyos, Aquiles asegura el cadáver de Héctor con unas correas que le atraviesan los tendones de los pies (de aquí lo del tendón de Aquiles), lo engancha a su carro y parte arrastrando el cadáver tras de sí. La cabeza levanta una gran polvareda «y la oscura cabellera se esparcía por el suelo».15Es la primera vez que Homero especifica el color del pelo de Héctor, y lo hace aquí para añadir patetismo a la escena: en otras partes del poema, los únicos que tienen el pelo oscuro son los dioses y los humanos de aspecto divino.

Quienes observan la escena desde las murallas de la ciudad se plañen «como si la altiva Troya estuviera siendo devorada hasta los cimientos por el fuego».16El anciano Príamo está consternado. Se revuelca por el estiércol y suplica a los troyanos que, por muy intranquilos que estén por él, no se le acerquen: dice que quiere ir solo hasta las naves de los griegos y rogar al insolente Aquiles por «si respeta mis años y se compadece de la vejez; también él tiene un padre como yo, Peleo, que lo engendró y lo crio para que causara calamidades a los troyanos».17Una vez más, la trama da un giro importante que se anuncia en un discurso para que el auditorio se vaya preparando. Aquí, además, se combina con la cuestión de la piedad, uno de los grandes temas que se tratarán enseguida.

En Troya, Andrómaca se teme lo peor: ha estado preparando el baño para cuando su marido regrese de la batalla, pero ahora sale y averigua la terrible verdad de su muerte, del maltrato de su cadáver y de lo que eso significa para ella y su hijo. Su respuesta y posterior discurso son desgarradores. En ausencia del cuerpo de Héctor, lo único que

puede hacer es sacar sus hermosas ropas y quemarlas en una hoguera. Ya de nada han de servirle, dice, pero serán motivo de *kleos* a ojos de los hombres y las mujeres de Troya: un homenaje glorioso en lugar de una fama duradera.

Estas escenas, en las que me detendré más adelante, sobrecogen a todo aquel que las lee. El libro 23 sabe mantener esa intensidad mediante una secuencia de episodios de distinto tono en los que Homero saca a relucir su instinto cinematográfico. Merece la pena intentar visualizarlos, uno tras otro. En primer lugar, Aquiles ordena a sus mirmidones que empiecen el duelo formal por Patroclo, la primera fase de los ritos funerarios: dan tres vueltas alrededor del cadáver con los carros y, a continuación, Aquiles pronuncia un lamento colocando las manos sobre el cadáver. Después, empieza el banquete funerario: inmolan tal cantidad de bueyes, ovejas, cabras y cerdos que

«alrededor del cadáver corría la sangre en tal abundancia que podía recogerse en cuencos».18Al igual que su venganza, los ritos funerarios de Aquiles se caracterizan por una pasión exacerbada. Esa misma noche, mientras se lamenta a orillas del mar, el fantasma de Patroclo hace su última aparición.

De ahora en adelante, el atardecer y el amanecer se convertirán en marcadores significativos que intensificarán los contrastes del poema. Hasta el momento, «las noches iliádicas son [...] momentos de reflexión y deliberación más que de acción»,19pero a partir de ahora Homero extenderá la acción y la descripción a las horas nocturnas, estrategia que un poeta posterior —el autor del libro 10— llevará aún más lejos convirtiendo la noche en escenario de una audaz incursión en el campamento troyano.

Al amanecer, la acción cambia de tenor: los griegos parten al monte Ida para talar encinas de elevadas copas que utilizarán para construir la pira funeraria de Patroclo.

Los guerreros de Aquiles, los mirmidones, trasladan luego el cadáver hasta la pira, se cortan los cabellos y los arrojan sobre el cuerpo. El propio Aquiles se corta un mechón de pelo que deposita como ofrenda simbólica en las manos de su compañero. Había hecho voto de ofrecérselo al dios del río en su tierra natal de Tesalia, el mismo dios al que su padre, Peleo, había prometido hacer ofrendas al regreso de su hijo.20En la cultura griega posterior, la ofrenda de un mechón de pelo está atestiguada como un rito de paso para los muchachos que ingresan en la edad adulta. Aquí es justo lo contrario: una aceptación de la muerte inminente. Al ofrecerle el mechón a Patroclo, Aquiles da entender que ha aceptado que nunca regresará de Troya.

Bajo esta capa de cabellos, la pira acaba prendiendo y consume el cuerpo de Patroclo.

Aquiles permanece toda la noche a su lado, sacando vino de una crátera de oro con una copa de doble asa y vertiéndolo en el suelo mientras invoca la « *psyjé* del desdichado Patroclo» y da vueltas alrededor de la hoguera. Solo al amanecer se queda dormido, al

contrario de lo que sería habitual. Cuando despierta ya es de día y dispone que los huesos de Patroclo sean enterrados bajo un túmulo provisional.

Una vez levantado el túmulo, Aquiles preside los juegos en honor de Patroclo y saca los regalos que ofrecerá como premio a los competidores. Los juegos, como veremos, se describen de un modo memorable. A diferencia de otros desenlaces de la trama, los resultados de cada competición nunca se anticipan, por lo que, en casi todos los casos, se mantiene el suspenso. Aquiles, en calidad de organizador de los juegos, se muestra magnánimo y conciliador, señal de que vuelve a estar en buenas relaciones con sus compañeros. Terminado el certamen, cae la noche y comienza el libro 24, que deja perplejo a todo aquel que estudia sus interconexiones. Su fuerza y su construcción son tales que se erige en símbolo y epítome de todo el poema, así como de Aquiles, su héroe supremo.

Capítulo 19

«Si fuere necesario...»

La noche posterior a los juegos, Aquiles sigue lamentando la muerte de Patroclo: da vueltas insomne de un lado para otro, «recordando con añoranza las fatigas que con él había soportado, a través de los combates y las olas».[1] Al romper el día, la acción ocupa de nuevo el lugar de las lamentaciones. Han pasado tres días desde la muerte de Héctor, pero Aquiles sigue arrastrando su cadáver con el carro en señal venganza y da tres vueltas con él en torno al túmulo de Patroclo. Como se ha demostrado en los juegos, el héroe se ha reconciliado con sus compañeros griegos, pero no con el asesino de su compañero. El maltrato de Héctor se prolonga durante las ocho mañanas siguientes, pero Apolo, «apiadándose de él, pese a estar muerto», impide que la carne del troyano se corrompa. Del mismo modo que Tetis ha preservado el cuerpo de Patroclo, Apolo preserva al difunto Héctor: los dioses, a pesar de las heridas y las mutilaciones, los mantienen frescos a la espera del honor supremo de la cremación.

La mayoría de los dioses también se apiadan de Héctor e incluso instan a Hermes a que baje a raptar el cadáver, pero la facción antitroyana del Olimpo se opone. Al noveno día de profanación en la

tierra y de discrepancias en el cielo, Zeus habla y convoca a la madre de Aquiles al Olimpo. Tetis no ha visitado la morada de los dioses desde su súplica del primer libro del poema. Llega vestida con un velo oscuro, señal de dolor por la pérdida sufrida por su hijo y, en presencia del resto de las divinidades, las diosas antitroyanas le dan la bienvenida: Atenea le cede su sitio y Hera le ofrece una copa de vino. Zeus le dice que no consentirá que rapten el cadáver de Héctor, pues prefiere

«conceder a Aquiles la gloria su rescate».[2] Esta gloria (*kydos*) no es, como a veces se malinterpreta, la gloria de quien a la postre se muestra piadoso y cede, sino —como el anciano Fénix ha subrayado en el libro 9— la gloria ligada a la obtención de regalos gloriosos: en esta ocasión, los que Aquiles ha de recibir a cambio de devolver el cadáver de Héctor.

Para ello, Zeus envía a dos diosas desde el Olimpo con sendos mensajes para otros dos destinatarios. Tetis debe visitar a Aquiles para decirle que los dioses, en especial Zeus, están irritados por su conducta, digna de una «mente enajenada», con la esperanza de que, «temeroso de mí, libere el cadáver de Héctor». Al mismo tiempo, Iris debe visitar a Príamo en Troya para decirle que acuda a las naves griegas y rescate a su hijo «llevando a Aquiles presentes que puedan aplacar su corazón».[3] Como en ocasiones anteriores, un

orador anticipa un giro drástico de la acción y guía las expectativas del público. El éxito de estas acciones no está del todo garantizado, ya que todo se hace «con la esperanza de que» Aquiles entregue a Héctor y de que los regalos «puedan» aplacarlo. De modo que, fascinados, seguimos escuchando.

Tetis baja volando del Olimpo y encuentra a Aquiles profiriendo gemidos y lamentos mientras sus compañeros preparan un carnero lanudo al que acaban de sacrificar para el almuerzo. Tetis acaricia a su hijo y le pregunta hasta cuándo va a seguir penando y absteniéndose de la comida y el sexo, «pues bueno es gozar del amor con una mujer».[4] «Entrega el cadáver», le dice al fin, a lo que Aquiles accede, suponiendo que así lo ha ordenado Zeus Olímpico: «Quien traiga el rescate que se lleve el cadáver». Solo que Aquiles, a diferencia del público de Homero, no tiene la menor idea de quién será el rescatador.

Mientras tanto, Homero está a punto de jugar su mejor baza, anunciada ya en las angustiadas palabras de Príamo al final del libro 22: el anciano rey saldrá de noche de la ciudad y osará visitar el

campamento de Aquiles con un rescate por el cuerpo de su hijo. No puede haber empresa más peligrosa y arriesgada que esa.

A todo esto, Iris, enviada por Zeus, llega a Troya y encuentra a Príamo y a su familia llorando. Homero presenta un bello tríptico familiar, realzado por la descripción que hace de los sonidos. Dentro del palacio, las hijas y nueras de Príamo se plañen por el gran número de buenos guerreros que los griegos han abatido, incluidos sus hermanos y maridos. Fuera, en el patio, los hijos de Príamo están sentados alrededor de su padre y

«bañan sus ropas con lágrimas», mientras el anciano, en el centro, va «cubierto con un manto que ceñía su silueta», una imagen muy visual.[5] En él son visibles los signos del desconsuelo: tiene «la cabeza y el cuello manchados con abundante estiércol» porque ha estado revolcándose en él y esparciéndoselo con las manos. Iris se pone a su lado y, para que nadie más la oiga, le dice en voz baja que Zeus se cuida de él y lo compadece.

La compasión, tanto divina como humana, se va perfilando como un elemento recurrente en este último libro.

Iris le hace saber a Príamo —y por extensión a nosotros— cuál es el designio de Zeus: no debe tener miedo, porque Hermes lo guiará y Aquiles no es «insensato, imprudente ni perverso», una triple afirmación muy enfática. Al contrario, «tendrá buen cuidado de respetar a un suplicante». Hasta ahora, en el poema, los suplicantes nunca han recibido perdón en el campo de batalla, y menos aún los que se han cruzado con Aquiles en su última incursión. Sin embargo, ahora el Tidida mostrará «buen cuidado», una expresión que poco antes se ha utilizado para describir la acogida que Peleo le dispensó a Patroclo cuando este llegó como fugitivo a su casa.[6] Homero vuelve a informar a su público de lo

que va a ocurrir, una estrategia crucial para el seguimiento de una representación oral.

Como de costumbre, no apuesta por la sorpresa. Magnetiza a sus oyentes y lectores, pero no sembrando incertidumbre con respecto al desenlace de la historia, sino anunciando sus planes de antemano. Consigue así que esperemos en ascuas a ver cómo se materializará cada acción.

Tras las palabras de Iris, Príamo, presumiblemente cubierto todavía de estiércol, se dirige a sus dependencias, «perfumadas con madera de

cedro». Llama a su esposa, Hécuba, para compartir con ella su intenso deseo de acudir a las naves de los griegos, pero esta, en un arrebato de frenesí, intenta disuadirlo. «De hierro tienes el corazón», le dice, pero el anciano responde que acaba de hablar con una diosa, y que Iris le ha dado garantías de que Aquiles no lo matará. Aun así, para recalcar que la decisión está tomada, insiste en que, «aunque sea mi destino morir junto a las naves de los griegos, deseo hacerlo». Su deseo no es rendir los debidos ritos funerarios a su hijo, sino algo más personal: «Que Aquiles me mate tan pronto como haya abrazado a mi hijo y saciado mis intensos deseos de llorarlo».[7]

De los cofres que hay en su cámara, Príamo saca finas túnicas y mantos para pagar el rescate, a las que añade oro, dos trípodes, cuatro calderos y una magnífica copa que le habían regalado los tracios durante una embajada a su país. Al salir, el rey aparta con un bastón a los curiosos que se congregan en el pórtico del palacio: «Marchaos, hombres ruines e infames». Llama a continuación a los nueve hijos que le quedan y los increpa también: «Embusteros, danzarines, buenos no más que para pisar el suelo al bailar». En griego, son tan solo cuatro palabras en las cuales resuenan los despectivos sonidos *s* y *t*.

Y añade: «Ladrones de corderos y cabritos de vuestro propio pueblo». Después de esto, les ordena que le preparen a toda prisa un carro para ponerse en marcha.[8] En ninguna parte como aquí salen a relucir las iras de la edad provecta. En 1742, Alexander Pope, traductor de la *Ilíada*, admitió ante Joseph Spence que era incapaz de leer estos versos «sin llorar por la angustia de ese anciano y desdichado príncipe ». A continuación, recuerda Spence, Pope los leyó «y las lágrimas lo interrumpieron».[9]

«Atemorizados por los denuestos de su padre», los hijos ponen a punto un carro tirado por mulas sobre el cual cargar el rescate y, si se lo devuelven, el cadáver de Héctor. En su traducción, Pope dice que lo hacen por piedad, pero no es eso lo que pone el texto.[10] Sea como sea, todavía habrá numerosas ocasiones para la piedad y las lágrimas, ya que, a lo largo de los quinientos versos siguientes, el discurso y la acción de Homero alcanzan unas cotas de viveza, emoción y empatía que descuellan incluso a estas alturas del poema, cuando el listón ya está tan alto. Príamo se dispone a cruzar él solo el campo de batalla, escenario en el que con distinta suerte se han librado tantos combates. Se dirige adonde ningún troyano ha ido antes, al campamento de Aquiles, el hombre que ha matado a su hijo.

En compañía del heraldo Ideo, que gobierna el carro de las mulas, Príamo se pone en camino a bordo de un segundo carro tirado por caballos. Sus hijos y yernos van tras él, lamentándose como si se encaminara hacia su muerte, aunque esta vez sus llantos resultarán infundados. Al llegar a la llanura, el séquito da media vuelta. Zeus siente

«compasión» al ver al anciano. Poco antes, en respuesta a las plegarias de Príamo, ha enviado un águila como señal inequívoca de buen augurio; ahora, para que le haga de guía, envía a Hermes, el dios al que le «es grato acompañar a los hombres», papel que se le siguió atribuyendo durante la Antigüedad posteriormente.[11]

Casi todos los encuentros en el campo de batalla han resultado fatales para uno u otro bando, pero Homero emplea ahora un tono muy distinto. La escena transcurre durante la noche, cosa excepcional tratándose de un encuentro fuera de las murallas de la ciudad, y el registro resulta un tanto irónico. Junto al túmulo de Ilo, el fundador de Troya, el heraldo Ideo advierte la presencia de un desconocido y propone al rey que le suplique con la esperanza, una vez más, de que se apiade de él: la escena anticipa lo que enseguida sucederá en presencia de Aquiles. El desconocido es Hermes disfrazado, y su imagen es el reverso de la de Príamo: «un joven a quien despunta el bozo y con el encanto propio de la flor de la juventud».[12] Príamo se asusta, pero cuando el extraño lo toma de la mano con amabilidad y le habla, el rey, si bien sigue sin reconocerlo, entiende que se trata de un enviado del cielo, alguien guiado por el designio divino, aunque no un dios propiamente dicho.

Ambos mantienen una conversación marcada por una fina ironía. Hermes dice que lo protegerá frente a cualquier persona, pues «en ti veo semejanza con mi querido padre»: el amor y el respeto entre padres e hijos desempeñarán un papel crucial en lo que sigue.

Hermes finge ignorar los planes de Príamo e incluso le pregunta si lleva su tesoro a un lugar seguro ahora que el mejor de los hombres, su hijo Héctor, ha muerto. Haciéndose pasar por uno de los mirmidones de Aquiles, comenta que el cadáver de Héctor todavía está fresco como el rocío, a pesar de que cada mañana lo arrastran alrededor de la tumba de Patroclo. Desaparece así una de las preocupaciones de Príamo: ya sabe que su hijo no ha sido mutilado. Hermes lo conduce hasta el campamento de Aquiles, donde revela su identidad y se marcha, no sin antes aconsejarle que abrace las rodillas de Aquiles y le ruegue en el nombre de su padre, de su madre y de su hijo. Una vez más, encontramos los gestos de una súplica formal, algo

ya anticipado por las palabras de Zeus.

Príamo entra en la tienda de Aquiles, ante el asombro de este. En una escena de una fuerza trascendental, se postra ante él como un abyecto suplicante y se aferra a sus rodillas, pero también hace otra cosa: besa sus manos, esas «manos terribles y homicidas que a tantos de sus hijos habían dado muerte». Este último gesto no figura entre los consejos de Hermes y no tiene parangón en ninguna otra súplica conocida, aunque encaja a la perfección en el contexto. Al final del libro 22, Príamo ya ha mencionado que Aquiles tiene un padre, anciano como él, como si por ello Aquiles hubiera de apiadarse de él. Ahora le ruega que piense justo en eso, en ese padre que aguarda en casa sin nadie que lo proteja de la injusticia, aunque vivo al menos y con la esperanza diaria de ver regresar a su hijo de Troya. El nombre de Peleo nunca se menciona, pero las alusiones a este aspiran a despertar la compasión de Aquiles. Príamo señala también que él es aún más digno de piedad, pues a diferencia del padre de Aquiles, ha perdido a sus cincuenta hijos en la guerra, siendo el último Héctor, el mejor de todos. Y a pesar de todo, ha venido cargado con un inmenso rescate. «Respeta a los dioses y apiádate de mí, recordando a tu padre», le ruega. Aunque Hermes le ha dicho que lo haga, Príamo no menciona ni a la madre ni al hijo de Aquiles. Pero añade: «Yo soy aún más digno de lástima, pues me he atrevido a lo que ningún otro mortal en el mundo se ha atrevido jamás: acercar mis labios a la mano del hombre que ha matado a mi hijo».[13]

Al final de *El rey Lear*, el viejo Lear saca el cadáver de su hija al escenario y habla de vez en cuando como si esta todavía estuviera viva: «¿Eh? *¿Qué es lo que dices? Su voz siempre ha sido suave,* queda y delicada, cosa excelente en una mujer». Nosotros ya sabemos lo que Lear no puede aceptar: que está muerta. Es la única escena de la literatura cuya intensidad se acerca a la apelación de Príamo, pero, a diferencia de Shakespeare, Homero no emplea la ironía: Príamo ha elegido humillarse hasta lo más bajo, por lo que la escena resulta igual de patética para nosotros que para él. A continuación, dentro del marco delimitado por Zeus, podría ocurrir cualquier cosa, pero Homero supera toda expectativa: «A Aquiles le entraron deseos de llorar por su padre», nos dice, y, apartando «delicadamente» al rey, llora a su lado, Príamo por Héctor, matador de hombres, y Aquiles «por su padre, pero también por Patroclo».[14]

Aquiles demuestra estar a la altura de la ocasión y responde diciéndole al rey que tiene el corazón «de hierro» por haberse atrevido a confrontar en solitario al hombre que ha matado a sus hijos: son las mismas palabras que ya ha pronunciado la esposa de Príamo al

enterarse de su plan. Luego invita al anciano a sentarse y «aunque estemos afligidos, dejemos que nuestras penas reposen en el corazón». En el palacio de Zeus, dice, hay dos toneles: uno contiene los bienes y el otros los males, y el padre de los dioses los mezcla antes de distribuirlos entre los mortales, aunque a veces les sirva de uno solo. A Peleo y a Príamo, la divinidad les ha otorgado primero el bien y después el mal. Estas palabras

las pronuncia un héroe muy especial en un contexto muy concreto, pero su sentido, en mi opinión, recorre el poema entero.15

No corresponde aquí resumir el resto de este sublime encuentro que —con sus discursos, la conciencia del peligro que amenaza bajo la aparente piedad de Aquiles, la negativa de Príamo a sentarse la primera vez que se lo piden, su miedo al aceptar finalmente la invitación— paraliza a todos aquellos que lo presencian. El tacto y la planificación coexisten con la emoción más volátil. Tras pedir que le devuelvan el cadáver de Héctor lo antes posible, Príamo le desea a Aquiles que disfrute del rescate y que regrese a su tierra. Hay aquí una tácita ironía: Príamo ignora, aunque nosotros no, que Aquiles sabe que nunca ha de volver a su casa. En respuesta, Aquiles frunce el ceño y le pide que no lo provoque ni remueva «los dolores de mi corazón».16En su inocencia, Príamo ha dicho algo que no debía, de ahí el torvo semblante de Aquiles y la involuntaria provocación, aunque Homero deja que seamos nosotros quienes atemos cabos: otro claro ejemplo de que el poeta da a entender más de lo que dice.

Aquiles sale de la tienda con dos de sus servidores «saltando como un león». Es el último símil del poema y en él se lo compara, como tantas otras veces, con el rey de los felinos en razón de su ferocidad. Él y los sirvientes bajan el rescate del carro, pero, de forma previsora, dejan allí dos mantos para que el cadáver de Héctor sea envuelto en ellos cuando Aquiles se lo entregue a Príamo. A continuación, Aquiles ordena a las esclavas que laven y unjan el cadáver, pero también aquí se muestra previsor: les dice que lo hagan donde Príamo no lo vea, no sea que se enfurezca y Aquiles, enfureciéndose a su vez, lo mate en contra de las órdenes de Zeus. Por último, levanta el cuerpo ya lavado, ungido y envuelto, lo coloca sobre un lecho funerario y, con la ayuda de los sirvientes, lo sube al carro. Con esto pueden considerarse iniciados los preparativos para el funeral de Héctor: la conducta de Aquiles ha dado un giro radical.

Finalmente, dirigiéndose a Patroclo, le pide que no se enoje si en el Hades se entera de que el cadáver de Héctor ha sido restituido, pues el rescate, explica, ha sido digno y le reservará una porción adecuada.

Aquiles regresa a la tienda y se sienta al fondo; Príamo también está sentado, algo más allá. Después de un discurso sobre la necesidad de comer incluso cuando se guarda luto, Aquiles degüella un cordero y lo asa para los dos. Príamo no ha probado bocado desde la muerte de su hijo. Como es habitual, la preparación de la comida se describe con frases formularias; lo que no tiene precedentes son las muestras de empatía que encontramos a continuación: «Entonces Príamo admiró a Aquiles, que por estatura y aspecto era semejante a un dios», y Aquiles, a su vez, admira a Príamo por «su noble rostro y el tenor de sus palabras».[17] Una vez más, dos nobles héroes de bandos opuestos interactúan sobre la base de una humanidad y un asombro compartidos.

Aquiles ordena que se preparen camas para Príamo y su heraldo debajo del pórtico, pero su estado de ánimo sigue siendo volátil: de forma brusca, le dice a Príamo que duerma allí para que ninguno de los griegos lo vea e informe a Agamenón, lo cual retrasaría la entrega del cadáver. Al mismo tiempo, le pregunta a Príamo si desea una tregua para celebrar las honras fúnebres de Héctor. Príamo asiente y pide once días, incluido uno para el banquete y otro para levantar un túmulo para su hijo: al duodécimo día «volveremos a luchar, si fuere necesario».[18] *Ei per ananke*: con estas tres sencillas palabras expresa Príamo su intenso deseo de que no sea así. Aquiles accede a la petición y su brusquedad se desvanece: toma «al anciano de la mano para que su corazón no sintiera temor». Es la última interacción entre ambos, lo último que hace Aquiles en todo el poema. Y es exquisitamente elocuente.

Príamo duerme fuera, Aquiles dentro, «y a su lado la hermosa Briseida»: Homero no necesita decir más sobre su presencia y lo que esta implica.[19] Durante la noche, no obstante, Hermes vuelve a visitar a Príamo y lo exhorta a partir de inmediato: si Agamenón o el ejército griego averiguan que está ahí, lo harán prisionero y exigirán por él un rescate que triplicará el que ha entregado por Héctor. Hermes parte al amanecer y Príamo se pone en camino, pero durante el trayecto no deja de lamentarse: Homero no refiere sus palabras, a pesar de que la necesidad que tiene Príamo de llorar a su hijo ha sido un elemento crucial a la hora de recuperarlo.

Cuando Príamo llega con el cuerpo de Héctor, el dolor cunde por toda la ciudad. Como en otras ocasiones, el proceso se narra mediante una secuencia fácil de visualizar, una de esas estampas en movimiento tan características en Homero. Casandra, la hija clarividente de Príamo, es la primera en advertir su llegada y la anuncia con un grito estridente que recorre la ciudad. Es la única vez en todo el poema que oímos las

palabras de Casandra, que se ha quedado viuda en el libro 13. «No quedó en la ciudad ni hombre ni mujer», nos dice Homero. Cuando el carro se acerca a las puertas, Andrómaca y la anciana Hécuba son las primeras que se abalanzan sobre él, y con las manos sujetan la cabeza de Héctor y se arrancan los cabellos. El pueblo de Troya prorrumpe en gemidos cuando el carro todavía no ha entrado en las murallas, pero Príamo pide que le abran paso y la multitud se aparta. Solo cuando Héctor ya está dentro del palacio, tendido en un lecho, empieza el planto fúnebre.

Se trata del lamento más formalizado de toda la obra. Un grupo de cantores expertos entonan el «treno», un canto fúnebre durante el cual las mujeres van emitiendo gemidos, seguramente a modo de respuesta, como era costumbre en los ritos griegos.[20]Los funerales de Héctor han comenzado con las acciones de Aquiles y luego de sus familiares; terminarán con las palabras de varias mujeres, en concreto con las de Andrómaca, que pronuncia un parlamento en solitario, seguida de Hécuba y, en último

lugar, Helena. Todos sus discursos son magníficos, y ninguna profiere palabras de venganza ni maldiciones. Helena es la última en hablar y, cuando termina, los troyanos allí reunidos rompen a llorar.

¿Es posible que Homero compusiera esta incomparable secuencia de acción, movimiento, discurso y reacción sin un texto preparado? Una vez más: creo que si pudo componerla, fue *precisamente* porque no tenía ningún texto. Había ensayado para que los episodios se sucedieran en una secuencia bien cohesionada, empalmando el uno con el otro y anunciando de antemano los momentos culminantes para embelesar al público y reforzar el impacto emocional de la acción representada. Lo que leemos no es exactamente lo que compuso en anteriores representaciones públicas del poema, ya que todas eran distintas: es el resultado en una composición posterior, dictada en vivo a un ayudante que sabía escribir. Me cuesta creer que ninguna de sus interpretaciones anteriores fuera mejor que esta, la que quiso preservar. Es perfecta.

Durante la tregua, por fin se llevan a cabo exequias de Héctor. Durante nueve días, los troyanos salen para recoger leña y levantar una pira frente a la ciudad. El décimo, al amanecer, sacan a Héctor, lo depositan en la pira y le prenden fuego. Homero narra de forma somera los días de la tregua, sin detenerse ya en todo lo que ocurre cada día. Al amanecer del undécimo día, los hermanos y compañeros de Héctor recogen los blancos huesos, «gimiendo y con las cálidas lágrimas resbalando por sus mejillas». Luego los envuelven con un

suave manto de púrpura y los introducen en un cofre de oro que depositan en un hoyo, sobre el cual colocan grandes piedras hasta erigir un túmulo.[21] Mientras ocurre todo esto, varios centinelas vigilan en todas direcciones por si los griegos salen a atacar: la guerra, desde luego, no ha terminado. Finalmente, se dirigen al palacio de Príamo y celebran un opulento banquete con el que se cierra el poema. La escena resulta dramática, pues sabemos que la lucha se reanudará y Troya no tardará en caer.

«Así celebraron los funerales de Héctor, domador de caballos»: el poema concluye con discreción, acompañado, me agrada pensar, por el asombrado silencio de los oyentes de Homero. Sabemos que Aquiles morirá y que Troya caerá: no es necesario que la *Ilíada* continúe.

Durante al menos tres días, el público de Homero se ha internado en este mundo absorbente y profundamente conmovedor: en las escenas finales de Príamo y Aquiles puedo oír también sus lágrimas de fondo. Uno de los motivos por los que este mundo nos absorbe es porque la trama presupone unos valores —ejemplificados en los dioses y en los héroes— que dan que pensar al lector actual, el cual se detiene en los pasajes que parecen contravenir aquellos valores con los que está familiarizado. Cuando el poema

se representó por primera vez, sus valores tampoco eran una trasposición directa de los de sus oyentes. El público también tenía que hacer un ejercicio imaginativo, porque Homero recalca una y otra vez que los héroes no son como los mortales de hoy en día: pueden levantar rocas diez veces más pesadas que las que dos hombres podrían mover con la ayuda de un carro; son más fuertes, más grandes, parecen —como él mismo dice en una ocasión— semidioses.[22] Pertenecen a una época muy alejada de la de Homero y su auditorio, pero sus decisiones y sus prioridades tampoco son como las de los héroes fantásticos de las películas de acción: gracias a otros poemas posteriores, podemos inferir que lo que hacen es magnificar unos valores compartidos por la aristocracia de la época de Homero.

A pesar de que estos valores conforman las señas de identidad del poema, no acabaron convirtiéndose en los valores de los griegos en su conjunto. El contexto político y social cambió, y muchas ciudades Estado pusieron fin al gobierno aristocrático. A finales del siglo V a. C., Platón ya presentaba a Sócrates como un implacable censor de la ética y la conducta de la *Ilíada*, en especial la de Aquiles, críticas que también formularon otros filósofos griegos posteriores.

En el año 20 a. C., el poeta latino Horacio dirigió una elegante epístola en verso al joven Lolio, que por entonces estudiaba retórica para completar su formación.[23] Horacio empieza diciendo que ha estado releyendo a Homero en Preneste, la actual Palestrina, unos treinta kilómetros al sureste de Roma. Homero, según él, plasma «lo que es decente y lo que es deshonroso, y lo que es útil y lo que no» con más claridad que los filósofos morales griegos. A continuación, detalla las pasiones «de reyes y pueblos estúpidos» en la *Ilíada*, donde «siempre que desvarían sus reyes, son los aqueos los que se llevan el

golpe. De sedición, de engaños y crímenes, de concupiscencia y de ira, mucho se peca dentro de Ilión y fuera de ella».

Leer la *Ilíada* por sus valores éticos es algo que se viene haciendo desde antiguo, y hay que decir que son más instructivos de lo que podría parecer a tenor del ingenioso, a la par que simplista, comentario de Horacio.

Capítulo 20

La ética heroica

Los valores de los héroes homéricos siguen interesando a la filosofía debido a los supuestos en que se cimentan y a las preguntas que plantean. Algunas remiten a problemas de traducción: ¿tienen las palabras del griego homérico el mismo sentido que las que solemos utilizar para traducirlas? ¿Qué quiere decir un héroe homérico cuando dice que es «responsable»? ¿Es susceptible de culpa o siente culpabilidad en algún momento? Otros problemas tienen que ver con la coherencia. ¿Existe un conflicto entre el objetivo último del héroe (la victoria de su bando) y su preocupación inmediata (el honor y la gloria)? ¿Los héroes obtienen honor, *timé*, solo a costa de la *timé* de otro héroe? Otros son problemas de grado: ¿el héroe trata de reparar el daño cometido porque esa es su intención o solo por el resultado que le reportarán sus acciones? Cuáles son los valores de las mujeres en el poema y en qué medida su ética está reñida con la de los hombres? Ningún lector de los poemas heroicos sobre Beowulf o Manás tiene que enfrentarse a cuestiones de esta índole: sus héroes son mucho más simples. En la *Ilíada*, en cambio, estos problemas surgen a cada momento debido tanto a las palabras como a las acciones de los héroes.

Una característica esencial distingue a los protagonistas de la *Ilíada* de la mayoría de sus lectores modernos: todos son de clase elevada. Es cierto que los héroes rara vez desgranan su abolengo, pero aun así sería correcto describirlos como aristócratas.[1] La

palabra *agathós*, que significa 'bueno', se aplica con frecuencia a tal o cual héroe, pero nunca se utiliza como simple sinónimo de *virtuoso*. A lo que remite es a un «buen hombre», «uno de los nuestros», entendiendo como tal un miembro de la clase alta.

Los únicos oradores no aristocráticos del poema son la despensera de Héctor, una esclava que pronuncia ocho respetuosos versos para indicarle donde está su mujer, y Tersites, un soldado de las filas

griegas que pronuncia dieciocho versos en el libro

2.2Tersites, no obstante, es visto a través de un prisma totalmente identificable con la clase alta. Resulta significativo que Homero no diga nada sobre su padre ni su familia, aunque sí nos dice que era conocido por su costumbre de hablar en público, a pesar de que en el resto del poema la aristocracia se arroga el monopolio de este tipo de parlamentos. Tersites habla de forma innoble y provoca la risa de quienes lo escuchan.

Homero, además, describe su apariencia de un modo más explícito que la de ningún otro personaje del poema: es jorobado, cojo, tiene el pelo ralo, etcétera. Los autores

griegos posteriores se refieren a los varones de clase alta como «los buenos y distinguidos», entendiendo esto último en el sentido de la belleza física: los aristócratas tienen aspecto aristocrático, no como quienes están por debajo de ellos socialmente, aquellos a los que el filósofo Nietzsche llamó en su día «tarados, enfermos, degenerados, decrépitos, dolientes».

Esta insistencia en el físico deforme de Tersites lo distingue de los aristócratas, a pesar de que autores griegos posteriores intentaron atribuirle una familia noble. Tersites, sin duda, no es «uno de los nuestros». Tiene por costumbre denigrar a sus mejores, como los llama Homero, la clase elevada, y en el libro 2 critica a Agamenón tanto por haber insultado a Aquiles como por querer saquear Troya cuando ya son tantos sus trofeos:

«No es propio de un caudillo ocasionar tantos males y pesares a los aqueos», dice, y añade que las tropas deberían zarpar y dejar a Agamenón solo en Troya para que aprenda lo que pasa cuando no se comparte el botín. Aunque lleva parte de razón, Odiseo le replica tachándolo de ser el ser el hombre más vil del ejército griego y le da un golpe en la espalda con «el cetro», seguramente el mismo cetro que poco antes le ha prestado el rey Agamenón y con el que ha estado golpeando a los cobardes que querían levantar el campamento. En el libro 1, Homero ya ha explicado que el cetro de Agamenón está tachonado de clavos de oro. No es de extrañar que a Tersites le salga en la espalda un cardenal sanguinolento ni que se eche a llorar.

Homero opta por presentar a Tersites con un grado de detalle poco común y sitúa esta escena cerca del principio del poema: es la última vez en él que oímos la voz de un plebeyo. También hay que perder de vista la reacción de la tropa: al oír que insulta a Agamenón, todos se

muestran «terriblemente indignados e irritados» contra Tersites. Y, después del golpe con el cetro, dicen que, entre las muchas cosas buenas que ha hecho Odiseo, la mejor ha sido hacerlo callar: así no volverá a hablar con tanta insolencia delante de los reyes. También se ríen de él mientras se enjuga las lágrimas «con una mirada de impotencia». Los soldados rasos comparten el punto de vista de los nobles en cuanto al orden social, a pesar de que se sienten «sobrecogidos».[3] La palabra

«sobrecogidos» se utiliza a menudo para referirse a su exasperación por la situación general, ya que desean volver a casa y, de hecho, acababan de intentarlo y Tersites se ha pronunciado a favor de tal decisión. Yo, sin embargo, lo relaciono con el verso anterior y lo interpreto como el malestar de la tropa al ver a uno de los suyos tratado de ese modo, aunque sea el deforme y grosero Tersites. Es cierto que se ríen de él y se ponen del lado de Odiseo por haberle dado una lección, pero Homero —tanto aquí como en otros lugares— es consciente de que detrás de una carcajada pueden esconderse emociones más complejas.

En la *Ilíada*, el único plebeyo que toma la palabra en una asamblea es golpeado por hablar con excesiva franqueza. La actitud de Odiseo ya ha quedado clara poco antes, al refrenar a los soldados que se han tomado demasiado al pie de la letra las palabras de Agamenón sobre la posibilidad de retirarse: cuando se encontraba con un «rey o un hombre eminente» se ponía a su lado y se dirigía a él con «suaves palabras», diciendo que no era «digno temblar como un villano» —entendiendo por «villano» alguien de clase social baja— y animándolo a detenerse y a tranquilizar a los demás. En cambio, cada vez que «veía a un hombre del pueblo llano gritando», le pegaba con el cetro (el de los clavos de oro) y lo reprendía: «Estate quieto y escucha lo que dicen quienes te aventajan en prestigio, porque tú eres cobarde y débil y no se te puede tener en cuenta ni en la guerra ni en consejo».[4]

El clasismo con el que Odiseo trata a los demás es aceptado por la tropa y nunca se ve cuestionado por el poeta. Un hombre «bueno» lo es por nacimiento y condición social, y, por tanto, se espera de él que sea valiente. Si flaquea, ello es motivo de vergüenza, pero si vuelve a comportarse con valor, puede recuperar su autoridad: su dignidad solo peligra o se pierde si su posición cambia y se convierte en esclavo.[5] Si es cierto que Homero actuó en festivales religiosos, muchos de sus oyentes debían de ser de clase baja, pero seguramente aceptaban esta estrecha conexión entre los valores y la jerarquía social. Por entonces, el dominio aristocrático todavía no corría el riesgo de ser derrocado y la gente aceptaba, como confirman otros poetas casi contemporáneos,

que sus gobernantes eran descendientes de Zeus. En el mundo homérico del siglo VIII a. C.

no había clase media. En la *Ilíada* no existen ese tipo de valores.

En la base de la pirámide social figuran los esclavos. Cuando se captura una ciudad, a los hombres se los mata y a las mujeres se las esclaviza, pero Homero también acepta la esclavitud en otros contextos como algo normal. Se da por sentada en los hogares de Aquiles, Agamenón y Príamo. Cuando los barcos llegan cargados con vino de Lemnos, la tropa griega utiliza a los esclavos como moneda de cambio para adquirirlo, como si fueran ganado, pieles, bronce o hierro. Lo que no se explica es por qué la tropa disponía de un excedente de esclavos: si se trataba de prisioneras de guerra, tendrían que haber sido mujeres. Homero sencillamente da por sentada su presencia, refiriéndose a ellos como *andrapoda*, palabra griega frecuente para designarlos, pero que en la *Ilíada* aparece una sola vez.[6] Nadie en la época de Homero ni en los siglos siguientes puso reparos a la existencia de la esclavitud.

En la cúspide de la pirámide, los valores aristocráticos varían en función de la época y el lugar. En 1861, la enfermera Florence Nightingale elogiaba a su socio aristocrático, el segundo hijo del conde de Pembroke, recientemente fallecido, como alguien «ávido y entusiasta en el cumplimiento del deber, al que poco le importaban las recompensas y

nada los méritos. Ninguna traza de egoísmo; pureza natural y elevados principios».[7] Estos valores contrastan de forma evidente con los que exhibían los aristocráticos héroes de Homero mucho antes de que aparecieran las enseñanzas del cristianismo y las limitaciones propias de las ciudades Estado plenamente desarrolladas. El héroe de Florence Nightingale era el ministro de la Guerra de Gran Bretaña, pero jamás combatió mientras ocupó ese cargo. Los héroes de Homero, en cambio, están en guerra y pasan gran parte del poema enzarzados en combates.

Para ellos, luchar significa pelear cara a cara, no como en las guerras modernas, en las que se combate a distancia contra francotiradores invisibles y las armas se disparan sin necesidad de que haya un objetivo a la vista. Este detalle es sumamente relevante a efectos de comprender los valores que defienden. Los estudios modernos caracterizan a los héroes como hombres competitivos que anteponen su interés a los valores cooperativos, a los que nunca se aplica el adjetivo *agathós* (‘bueno’).[8] De hecho, el anciano Néstor recuerda cómo

Peleo le recomendaba a su hijo Aquiles que fuera «siempre el mejor y que descollara muy por encima de los demás».[9] Este ideal competitivo es el que Aquiles ha escuchado de su padre justo antes de que diera comienzo la campaña contra Troya. Presumiblemente, Peleo se refiere a ser el mejor en la batalla para obtener honor, el cual se manifiesta, en parte, en las recompensas materiales y, en parte, en la gloria (*kydos*), perpetuada a través de la fama.

Puede que la fama y el honor personal parezcan ideales egoístas. Aquiles es el héroe que mejor los encarna: abandona la lucha y deja que el ejército griego sufra porque su honor ha sido mancillado. Más tarde, en el libro 16, le dice a Patroclo que desearía que todos los demás soldados griegos perecieran para que los dos pudieran saquear Troya y conquistar la gloria para ellos solos. Hablaré más sobre Aquiles en otro capítulo; de momento recordemos tan solo que el Tidida impide que sus seguidores, los «incontables» mirmidones, participen en la guerra para que ninguno de ellos —amigos inmediatos y dependientes de Aquiles— muera por culpa de su ausencia del campo de batalla. Esta conducta no queda exenta de críticas. En el libro 9, cuando los tres enviados acuden a suplicarle, el orador más eficaz es Áyax, quien lo tacha de cruel y lo acusa de tener un corazón «soberbio», todo «por una sola muchacha», es decir, Briseida.[10] Dado que Agamenón se ofrece ahora a devolver a Briseida, Áyax se refiere al hecho en sí de que Aquiles se haya retirado y lo califica de despiadado y malvado. Ni él ni otros héroes aprueban semejante conducta, y tampoco Homero, cuya ética implícita no siempre es la que declaran sus héroes ni la que parece desprenderse de las acciones de estos.

A pesar del egoísmo de Aquiles, quienes aspiran al honor y la fama no pueden ningunear por completo a los demás: dependen de su estima y de su predisposición a conmemorar las gestas de quien aspira a la fama. Es decir, el honor y la fama no necesariamente excluyen los valores cooperativos. En el bando troyano, Héctor exalta la lucha por la patria y dice que es un principio superior a cualquier otro basado en dudosos presagios. Cuando se separa de su esposa por última vez, le dice que no puede rehuir la batalla «como un villano», un cobarde rastrero, ya que lo criaron para ser un hombre «distinguido» —y, por ende, valiente— y pelear en la primera fila de los troyanos.[11] Tales son los ideales que debe perseguir quien haya nacido «bueno», aunque estos ideales impliquen también a otros: en el caso de Héctor, a sus compañeros del ejército troyano. Tras conocer su muerte, Andrómaca lo llora y lo

describe como el defensor de Troya, «el que protegía a sus venerables mujeres y a los niños pequeños».[12] La vergüenza ante lo que los hombres y mujeres de Troya pudieran decir de él es lo que mueve a Héctor a salir de nuevo y poner en riesgo su vida.

El del heroísmo no es un camino fácil ni rápido. Aquiles habla de cómo sufre su corazón cuando se juega la vida en la batalla y de las muchas noches en vela que ha pasado antes de que empiece a fluir la sangre. Héctor dice que ha aprendido el ideal de la excelencia, ideal, por tanto, que no es innato. Es probable que se lo haya inculcado Príamo, pues a menudo los héroes se sienten espoleados por la preocupación de estar a la altura de sus padres y predecesores. Para ello, se esfuerzan en demostrar su bravura, cualidad que se convierte en valentía por el hecho de que también conocen el miedo.

En cuanto a los soldados rasos del ejército griego, sus valores no son la principal preocupación de Homero, pero en cualquier caso la fama y la gloria nunca pesan tanto para ellos: en el libro 2, no tienen reparo alguno en protagonizar una innoble desbandada cuando Agamenón parece sugerir que abandona la campaña. No obstante, cuando poco después entienden que el retorno era solo una ilusión, marchan con orden y disciplina hacia el campo de batalla. Lo que ellos valoran es la lealtad: durante la lucha por apoderarse del cadáver de Patroclo, mueren «muchos menos» griegos que troyanos, «pues cuidaban siempre de evitar la cruel muerte de los otros».[13] Durante el resto del poema obedecen a sus líderes, aun cuando ello implica sufrir un gran número de bajas. Y durante una breve tregua para enterrar a los muertos, todo el mundo, no solo los nobles, llora desde el fondo de su alma mientras trata para identificar a los suyos entre la sangre y las vísceras.[14] Al día siguiente, salen de nuevo a combatir.

Tampoco les corresponde a ellos desafiar a los grandes héroes en combate singular. En un pasaje formidable, Homero relata cómo los hijos de los aqueos corren para ver al gran Héctor justo después de que Aquiles lo haya matado y cómo varios de ellos lo atraviesan con su lanza:

Admiraron la talla y la maravillosa figura

de Héctor, y ni uno solo de ellos pasó por ahí sin dejar de herirlo.

E incluso alguno, mirando a su vecino, decía:

«Mucho más suave de manejar es ahora

Héctor que cuando incendió las naves con el ardiente fuego».[15]

Los pequeños salen a apuñalar al grande, pero solo cuando está bien muerto. Poco han cambiado las cosas desde entonces.

Los héroes masculinos son los protagonistas principales del poema, pero no son

«impíos asesinos de hombres», como los llamó el poeta John Dryden en la década de 1690, ni vándalos que actúan a lo loco.16A pesar del excepcional comportamiento del colérico Aquiles, no luchan solo por sí mismos: también ganan honor si protegen a sus *filoi*. Estos *filoi* no son tan solo un pequeño círculo de amigos: son las personas cercanas a ellos; a veces el concepto se extiende a personas ajenas al núcleo familiar y abarca incluso a los compañeros de filas, no solo a los líderes. Los héroes también estiman la lealtad y la buena fe.

Cuando no están luchando, valoran la capacidad de hablar bien y dar sabios consejos.

Fuera del campo batalla, se espera de ellos que sean generosos y hospitalarios con sus iguales. También presiden las ofrendas y plegarias a los dioses, por el bien de todos.

Entienden que favores con favores se pagan y que deben dar tanto como reciben, aunque sería exagerado afirmar que su ética está basada en el concepto de reciprocidad.17De un héroe se espera se vengue, sobre todo por la muerte en batalla de un hermano o un amigo cercano, pero no todos los regalos que hace un héroe se hacen con la expectativa de que sean correspondidos de inmediato. A los héroes también se los elogia por mostrar piedad, un elemento crucial en el poema. El hecho de tener un corazón despiadado no es precisamente un mérito para Aquiles, como señalan Áyax y, siete libros más tarde, también Patroclo: como vemos, los términos éticos se aplican a partes de la psicología del héroe, en este caso el corazón de Aquiles.18

En tiempos de paz, sus valores no son solo agresivos. La *Ilíada* da a entender que se espera de los héroes que gobiernen con justicia y que sean generosos y hospitalarios. A la hora de impartir justicia, es posible que un noble evitara enemistarse con otro noble, pero, para no dar pie a disputas, las sentencias también debían considerarse justas a ojos de las partes implicadas. En cuanto a la hospitalidad, ese valor griego tan intemporal, podían dispensarla sin expectativas de reciprocidad. Cuenta Homero que el troyano Axilo, un hombre rico, era «muy querido de los hombres» porque vivía junto a

un camino y «era amable con todo el mundo».[19] Este comportamiento no está reñido con otras prioridades de los aristócratas: de ellos también se espera que sean amables con los forasteros, sea cual sea su procedencia. Este carácter amable (*epios*) es una cualidad importante en un héroe que muchos estudiosos modernos pasan por alto.

En Troya, Príamo y Héctor se muestran amables con Helena, a pesar de que a otros les molesta su presencia en la ciudad. En un elocuente discurso pronunciado durante la pugna por el cadáver de Patroclo, Menelao exhorta a los héroes griegos a defender el cadáver de su compañero y les pide que recuerden «amablemente al mísero Patroclo, que en vida supo ser amable con todos».[20] Uno no puede permitirse ser amable durante un combate, pero la amabilidad y la gentileza de un héroe en otros contextos son motivo para luchar por recuperar su cuerpo. Los héroes no son simples pendencieros a los que la ira, como si fueran un volcán, hace entrar en erupción. Como guerreros de clase elevada, deben batirse para ser merecedores de honor, pero, una vez fuera del campo de batalla, la amabilidad también cuenta.

Cuando se relatan anécdotas ajenas a la guerra, vemos que también hay hombres que tienen prioridades poco competitivas, sin que ello sea motivo de censura. Mi héroe personal en la *Ilíada* es el tesalio Filante, el abuelo de un general de los mirmidones de Aquiles.[21] Filante tenía una hija, «bella en la danza», a la que el dios Hermes vio bailar en un coro en honor de Ártemis. El dios subió a la alcoba de la joven y la violó, fruto de lo cual nació un hijo, Eudoro. La muchacha se casó más tarde con un mortal y dejó a su hijo con Filante, su padre, que crio a su nieto, el futuro mirmidón, «con tanto amor como si fuera su propio hijo». La extraordinaria palabra que utiliza Homero para designar este amor excepcional es *amfagapazómenos*, que aparece solo aquí en todo el poema, ocupando el primer hemistiquio del hexámetro. Es probable que el poeta se regodeara en ella con tono amoroso durante sus actuaciones. La idea no tiene nada de competitivo. Tampoco el valor que marca el rumbo final del poema: el intenso amor de Aquiles por Patroclo.

Homero no dice si este amor es también sexual, extremo este que solo se explicitó muchos siglos más tarde con el gran Esquilo y algunos dramaturgos y poetas posteriores.[22] Homero, ciertamente, nunca presenta a Aquiles y Patroclo besándose o acostándose juntos. Al final del libro 9, tras la partida de la embajada, Aquiles duerme con Diomeda, de hermosas mejillas, una esclava de Lesbos, mientras que Patroclo se acuesta al otro lado de la tienda con Ifis, de bella cintura, otra esclava capturada por Aquiles en la isla de Esciro.[23] Ifis, por tanto, ha sido adquirida antes de que empiece la guerra de Troya, por

lo que Patroclo debe de llevar unos diez años acostándose con ella.

Es posible que Aquiles y Patroclo sean amantes en el sentido físico, pero Homero no dice nada sobre esta faceta de su relación: lo que le importa es el amor inquebrantable

que los une. La *Ilíada* no solo sigue el curso de la cólera de un héroe, sino también las consecuencias de su intenso amor.

Capítulo 21

Juegos de héroes

A pesar del abuelo Filante y del bondadoso Patroclo, en la actualidad está muy extendida la opinión de que una de las principales características de los valores heroicos es que son intrínsecamente destructivos: «La ética homérica conduce a que todo el mundo esté interesado en apoyar un sistema cuyos efectos perjudican a todos».1Si esto es así, no es un caso único ni restringido a tiempos primitivos: la ética de las sociedades industriales modernas es muy similar, en el sentido de que provoca cambios destructivos en el clima que nos afectan a todos. En cuanto a la guerra en sí, es cierto que los dos guerreros más sobresalientes, Héctor y Aquiles, toman decisiones que subordinan los intereses de su bando a los de su fama y reputación personal, pero no debemos generalizar como si las suyas fueran decisiones ejemplares. Héctor, por vergüenza, se queda fuera de Troya y muere; su decisión desemboca en una tragedia personal, pero también va en detrimento de la ciudad en su conjunto. Aquiles, por su parte, se retira y deja que muchos de los suyos mueran, a pesar de que otros héroes dejan bien claro que la suya es una decisión cruel y despiadada. En otros casos, el heroísmo individual en pos de fama y gloria no solo no perjudica en absoluto a los griegos, sino que les permite capturar Troya.

Si queremos formarnos una imagen completa de los valores heroicos, debemos considerarlos también desde una óptica ajena al campo de batalla. En este aspecto, nos interesa sobre todo el libro 23, dedicado a los juegos fúnebres por Patroclo. Los héroes compiten en varios certámenes, no todos consistentes en luchas. Aquí la comparación con la historia de Manás resulta reveladora: el poema asiático también incluye un largo episodio en el que se describen unos juegos funerarios. Como en Homero, los grandes héroes —entre ellos, Manás — luchan, disputan carreras de caballos y discuten por los premios. Incluso se narra un aparte imprevisto en el que una anciana —una «infiel indecorosa»— se agacha y deja que uno de los héroes mantenga

relaciones sexuales con ella delante de todo el mundo. Esta inesperada exhibición de monta empieza por la mañana de un caluroso día de verano y se prolonga hasta el mediodía: «una escena —

dice el poeta— que nunca abandonará la memoria» del escandalizado público musulmán. A propósito de esto, merece la pena sacar a colación el decoro homérico: en la *Ilíada* y la *Odisea* solo hay dos escenas de sexo, y ambas son entre un dios y una diosa.

En sus juegos fúnebres, Homero nos presenta por última vez a muchos de los héroes. El ambiente no es del todo ajeno al contexto bélico: como dijo en cierta ocasión George Orwell, los deportes de competición son «como la guerra pero sin los disparos». En las páginas siguientes analizaré los valores que subyacen al certamen deportivo y los compararé con los propios de otro tipo de competición, a saber: los duelos a muerte en el campo de batalla.

Ninguno de los competidores de los juegos pertenece socialmente al estamento de la tropa. Entre los púgiles, Epeo admite no ser un guerrero excelente, pues «nadie puede ser experto en todo»; a cambio, se jacta de ser «el mejor» en el pugilato, y, en efecto, se alza con el primer premio —una mula— sin necesidad apenas de luchar.[2] Amenaza con rasgar la piel y machacar los huesos de cualquiera que se le oponga, pero el príncipe Euríalo, «igual a un dios», se levanta de todos modos para enfrentarse a él. El combate no se libra entre un aficionado de estirpe real y un profesional de clase baja: Epeo también es calificado de noble, aunque no lo sea tanto como Euríalo. El pugilato y el deporte en general son actividades propias de las clases altas. Ya durante la lucha, Epeo tumba a Euríalo de un puñetazo que lo deja escupiendo sangre y con la cabeza inclinada a un lado, pero lo ayuda «magnánimamente» a levantarse.

A continuación tiene lugar un combate de lucha en el que no cabe dudar de la categoría de los contendientes: se trata de dos grandes héroes, el astuto Odiseo y el corpulento Áyax. Al igual que los púgiles, llevan un ceñidor: a diferencia de los luchadores olímpicos reales —por lo menos desde el año 720 a. C. en adelante—, los héroes homéricos no compiten desnudos. Ambos peleadores combaten hasta la extenuación y, cuando cada uno de ellos ha caído ya una vez al suelo, Aquiles interviene para detener el combate, a pesar de que en el mundo real se habría disputado un tercer asalto para decidir el vencedor. Después de esto, dos héroes compiten en un duelo a primera sangre con armadura y armas reales. Ambos son también héroes destacados: Áyax (de nuevo) y Diomedes. Esta vez son los espectadores quienes piden el cese de las hostilidades, por temor a que

uno de los dos resulte malherido. Todas estas pruebas son violentas y agresivas, cierto, pero, a diferencia de en la guerra, los combatientes pertenecen al mismo ejército, por eso el púgil ganador ayuda a su víctima a levantarse y el duelo se detiene antes de que alguien se lastime.

A lo largo de los juegos, el esfuerzo coexiste con los accidentes y la magnanimidad con la queja airada, lo que confiere al certamen una variedad y un atractivo humano de los que la guerra carece. Son un monumento a la variedad y la empatía de Homero. Los espectadores se ríen de los competidores que pierden, pero no con la risa sarcástica con la que los combatientes se mofan de sus rivales en el campo de batalla: en los juegos, el blanco de las risas también sonríe. Cuando el joven Antíloco acaba último en la carrera,

se ríe y dice ante la multitud que los dioses favorecen a los hombres de mayor edad, ya que el ganador ha sido Odiseo, de quien «dicen que es ya de edad provecta, a pesar de su agilidad». Competir con él en la carrera, añade, es difícil, «excepto para Aquiles».[3] Este cumplido redunda en mayor gloria del Tidida, quien enseguida añade medio talento de oro al premio de Antíloco. Queda zanjada así su disputa anterior.

Entre los espectadores no hay mujeres. El público son los soldados, y entre ellos los ánimos se caldean con mucha facilidad. Empieza una acalorada discusión sobre quién va en cabeza en la carrera de carros, la prueba narrada más por extenso. Idomeneo incluso propone que Áyax y él se jueguen «un trípode o un caldero» sobre la verdad del asunto, «para que Áyax aprenda perdiendo la apuesta».[4] Es la primera apuesta de la que tenemos constancia. Los contendientes, por supuesto, son muy competitivos, como en la guerra, aunque no todo es fuerza bruta: el anciano Néstor, por ejemplo, aconseja a su hijo Antíloco sobre cómo ganar en la carrera de carros empleando la astucia, o *metis*. El joven, no obstante, lleva este consejo al extremo y, cuando la pista se estrecha, continúa por fuera y obliga a frenar a Menelao. Es el primer ejemplo conocido de un competidor que hace trampas en una carrera; sin embargo, este truco no le bastará para alzarse con la victoria.

Mientras los héroes compiten en las pruebas, hablan, como los guerreros, de la vergüenza y el oprobio si pierden, y del honor si ganan. Este honor, o *timé*, sigue estando estrechamente ligado a los trofeos materiales, solo que aquí los trofeos son regalos personales de Aquiles, el anfitrión, que en principio puede adjudicarlos en función de su capricho. El trato que el héroe les dispensa es muy revelador.

Antes de la carrera de carros, anuncia los premios y los clasifica por orden de importancia; sin embargo, al final de la carrera, decide conceder el segundo premio al auriga Eumelo, que ha llegado último. El motivo: que Eumelo es conocido por ser el mejor, al igual que sus caballos; si ha perdido, es porque durante la carrera ha tenido en contra a la vengativa Atenea. Su excelencia, opina Aquiles, merece premio a pesar de este percance.

Los espectadores expresan su conformidad con esta forma de repartir el honor, aunque no esté refrendada por el resultado de la competición. El único que se opone es el joven Antíloco. ¿Acaso no cuentan aquí los resultados, como en el campo de batalla? Él ha quedado segundo, por lo que advierte a Aquiles de que se enfadará mucho si le quitan el premio. Aun así, acepta que Eumelo es un «buen hombre», uno de los nuestros. Si Aquiles se compadece de él, dice, debería concederle más tarde, de entre sus propias posesiones, algo que sea mejor que el segundo premio, o incluso —¿por qué no?—

podría dárselo «ahora mismo, para que los aqueos te alaben»: ni siquiera Antíloco es prisionero de una ética puramente competitiva. Lo que no hará es renunciar a su

segundo premio, una yegua preñada por un mulo, ya que se lo ha ganado, y si alguien intenta arrebatárselo, tendrá que vérselas con él. En respuesta, Aquiles sonríe «porque Antíloco era compañero suyo», un *filos*. Es la única vez que sonríe en todo el poema.5

Durante la Antigüedad, era habitual que la gente provocara verbalmente en público a los donantes ricos para que fueran aún más generosos. Aquiles accede a lo que él llama la «orden» del joven Antíloco, y emplea para ello el verbo *epidounai*, que en el uso griego posterior pasará a designar una donación extraordinaria.6Es el primer ejemplo conocido de esta clase de generosidad: al final, Aquiles concede a Eumelo un premio aún más valioso, una coraza obtenida como botín de guerra.

La disputa de Aquiles con Antíloco revela unos valores que van más allá de la mera competitividad: el respeto por la excelencia, el deseo de honrarla sea cual sea el resultado de la prueba, y la piedad y la magnanimidad, como si la victoria no fuera el patrón por el que todo debe medirse. Antíloco ha amenazado con pelear si le quitaban el premio acordado. En el primer libro del poema, una decisión similar ha acabado provocando la cólera de Aquiles, pero aquí la amenaza es recibida con humor, como señal de entusiasmo juvenil. Se evita una pelea añadiendo un premio adicional a los ya presentados, pero las

tensiones no acaban ahí.

El noble Menelao, hermano de Agamenón, da un paso al frente y, tras recibir el cetro de manos de un heraldo, afirma, no sin razón, que el joven Antíloco ha hecho trampas en la carrera y ha «cubierto de vergüenza mi destreza». No obstante, también dice de forma explícita que no pretende que lo consideren vencedor por el mero hecho de ser más poderoso y de mejor condición que el joven; es más, da a entender que si alguno de los griegos pensara tal cosa, sería para él motivo de oprobio. Por eso, propone en primer lugar que sean los caudillos argivos quienes juzguen la disputa, aunque acto seguido añade que él mismo la dirimirá «y el fallo será justo»: Antíloco, declara, debe adelantarse y jurar por los dioses que no ha hecho trampas.7

Homero nos presenta esta secuencia de propuestas a partir de las palabras del propio Menelao, que empalma una con la otra como hacemos todos en momentos de acaloramiento. La situación no trasluce ninguna flaqueza en el mando del ejército griego: una disputa por una carrera no es asunto que deba someterse a una asamblea general. El resultado es que Antíloco, para no incurrir en perjurio, cede ante Menelao alegando que su error se debe a la juventud y la inexperiencia, y que los jóvenes deben transigir ante los héroes de mayor edad, sobre todo para evitar la animadversión de alguien tan noble como Menelao. Por consiguiente, se aviene a entregarle la yegua —

puntualizando, eso sí, que él se la ha ganado— y se ofrece incluso a engrosar el premio.

La ira de Menelao se disipa, en parte por la juventud de Antíloco y en parte porque

tanto él como su padre y su hermano se han empleado a fondo por la causa de Menelao y la guerra contra Troya; finalmente, el rey dice: «Te daré la yegua, aunque sea mía». El culpar a la propia juventud de ciertas acciones en lugar de disculparse por ellas, la necesidad de respetar la edad y los galones, el recuerdo de los servicios prestados en el pasado, todo ello desempeña un papel en este episodio tan bien trabado y tan distinto de la disputa con la que comenzó el poema. Y en el que el ingenioso Homero se las arregla para que cada personaje hable del premio como algo que él ha conquistado.

Esta escena tiene como fondo las interacciones previas entre Menelao y el joven Antíloco, dos héroes que han coincidido en el poema en

varias ocasiones.[8] Su desenlace también demuestra que los resultados no son lo único que importa desde la perspectiva heroica. Así, en vista de que el quinto premio va a quedar desierto, Aquiles se lo concede a Néstor en memoria de Patroclo, a pesar de que el anciano no ha competido en ninguna categoría. Néstor lo recibe de buen grado por «deferencia» hacia Aquiles y por

«el honor que me corresponde entre los aqueos».[9]

En la última prueba, el lanzamiento de jabalina, los contendientes ni siquiera llegan a competir. Aquiles se limita a concederle el primer premio a Agamenón, ya que todo el mundo sabe hasta qué punto aventaja a los demás tanto en fuerza como en lanzar de jabalina. No obstante, Aquiles propone que parte del premio vaya a manos del otro competidor, Meriones, a lo que Agamenón accede. Lejos de decidirse únicamente por los hechos y los resultados, también en este caso el premio se otorga atendiendo a la condición de los participantes. El mejor renuncia a una parte en favor de su rival, y nadie pone pegas. Entre los de su clase, los héroes pueden ser magnánimos.

Da la sensación de que Homero quiere atar cabos sueltos antes de que sus héroes hagan mutis por el foro.[10] El poeta desea presentar a Aquiles como un anfitrión generoso que por fin se ha reconciliado con los héroes a los que había dado la espalda. Ahora es el mediador, no el denunciante; sonríe y claudica ante el joven Antíloco en la discusión por el premio; incluso honra a Agamenón. Qué contraste con el episodio que abre el poema. A pesar de que le ordena a Agamenón que comparta su premio con Meriones, apostilla educadamente: «si así lo deseas en tu corazón».[11]

Me he detenido en los valores que subyacen a estas escenas porque parte de la crítica ha visto en ellas un batiburrillo sin pies ni cabeza: algo que solo puede pensar quien cree que los héroes son seres combativos en toda circunstancia y movidos en exclusiva por los resultados. En los juegos, Homero los presenta de forma más matizada, aunque no deja de ser cierto que sus estados de ánimo pueden cambiar de un momento para otro y que la ira y las disputas están a flor de piel. Estas estallan incluso entre los espectadores, como se aprecia en la discusión sobre quién encabeza la carrera de carros: «Y la

contienda entre ellos habría ido a más —observa Homero—, si el propio Aquiles no se hubiera levantado y tomado la palabra». Ya hemos presenciado estallidos similares en otros contextos. En cuatro de las historias de fondo referidas en el poema, se dice que tal o cual

héroe tuvo que abandonar su hogar por haber matado a un familiar. De forma parecida, a Patroclo se lo representa siempre como alguien bondadoso, pero en su niñez había matado a un joven de su edad mientras jugaban a la taba.[12] De resultas de ello, tuvo que abandonar su tierra natal y su padre lo envió a la casa de Peleo, el padre de Aquiles, con quien se crio. Patroclo recuerda esos hechos y se arrepiente, pero en la mayoría de las sociedades modernas habría sido internado en un reformatorio y se le habría impedido relacionarse con Aquiles, que es más joven que él.

La violencia y la volatilidad de estos incidentes se trasladan fácilmente al campo de batalla. En la guerra, a diferencia de en el deporte, los héroes de un mismo bando nunca compiten entre ellos por la gloria. La competición y la agresividad empiezan cuando el héroe se encuentra cara a cara con un enemigo. Antes de pelear, suelen intercambiar insultos y bravatas; de hecho, las palabras que Homero utiliza para los intercambios de amenazas e injurias presentan tal variedad que suele ser difícil traducirlas.[13] A

continuación, el héroe arroja una o varias lanzas contra el enemigo o se abalanza sobre él con la lanza o la espada y le atraviesa la piel —normalmente blanca— hasta herir la carne y el hueso. Tanto arrojar la lanza como la carga cuerpo a cuerpo requieren una fuerza y una musculatura excepcionales. En la guerra moderna, el combate a bayoneta sería el equivalente más cercano, aunque pocas veces llegue a producirse fuera de la fase de instrucción militar básica. A veces, se dice incluso que la lanza de un héroe homérico se enfurece o está ávida de sangre. Se suele considerar que los giros de este tipo son arcaicos, pero lo cierto es que los militares de hoy en día siguen atribuyendo a sus bayonetas un ardor similar: como en el caso de los héroes, cuando el arma atraviesa la carne lo hace porque posee un impulso asesino propio.[14]

Las escenas de batalla no son aptas para aprensivos. Cuando los héroes ganan, se regodean, a veces con sarcasmo, a costa de su víctima. Nunca se le perdona la vida a nadie, ni siquiera a los suplicantes que piden clemencia: en batalla, los suplicantes nunca son indultados. La mutilación del cadáver de un enemigo no es solo una amenaza. Cuando Agamenón se encuentra con el troyano Hipóloco, que le implora de rodillas, le corta los brazos y la cabeza, que arroja rodando entre la multitud. Áyax hace lo mismo, al igual que Penéleo, y sin embargo, en el año 480 a. C., durante la gran guerra contra los invasores persas, los griegos consideraban que la mutilación de los muertos era una práctica bárbara y vil propia de sus enemigos.[15]

En la *Ilíada*, los héroes que mutilan a los muertos suelen hacerlo por venganza personal.16Así es sin duda en el caso de Agamenón, dado que el padre de Hipóloco

había instado a los troyanos a matar a su hermano Menelao a la llegada de este a la ciudad al frente de una embajada. En el libro 17, el troyano Euforbo también amenaza con decapitar a alguien. Acaba de asestarle a Patroclo el primero de los lanzazos que han acabado con su vida, pero Menelao se interpone entre él y el cadáver, y ambos guerreros se conminan a retroceder si no quieren morder el polvo. Como ninguno de los dos cede, Euforbo advierte a Menelao que le cortará la cabeza y se la llevará junto con sus armas para depositarlas en las manos de su padre y su madre. La macabra amenaza se explica por el hecho de que Menelao acababa de matar al hermano de Euforbo, lo que ha causado un gran dolor a sus padres. Cortarle la cabeza al Atrida sería un acto de venganza bien recibido por estos y «pondría fin a sus lamentos».17

En el libro 14, las acciones de Penéleo siguen un curso distinto. Las provocaciones del troyano Acamante, que acaba de matar a un griego, lo incitan a cargar contra él como si quisiera vengarse. Sin embargo, Acamante retrocede y Penéleo mata en su lugar a Ilioneo, hijo único, según cuenta Homero, de un padre especialmente querido por Hermes (un detalle que añade patetismo a la escena). Penéleo ensarta con su lanza el ojo de Ilioneo y, con un golpe de espada, le corta la cabeza con el casco todavía puesto.

Como la lanza sigue clavada en el ojo, Penéleo levanta la cabeza del muerto «como si fuera una flor de amapola» y se burla de los troyanos diciéndoles que avisen a la madre y al padre de Ilioneo para que vayan preparando los funerales en su palacio. Aquí la decapitación no deja de ser una herida poco habitual, y Homero no la condena.

Simplemente añade: «Así habló, y el temblor se apoderó de los miembros de todos ellos, y cada uno buscaba alrededor para ver dónde podía escapar de la muerte aterradora».

Las palabras con que Homero describe la acción están pensadas para atemorizar también al público.18

La mutilación de Héctor a manos de Aquiles tiene un sentido más claro: es un acto de pura venganza, en este caso por el asesinato de su amado Patroclo. Puede parecer que el hecho de arrastrar el cadáver de Héctor con el carro infringe todas las normas griegas, pero Aquiles procede de Tesalia y, como Aristóteles señaló más tarde, en sus

tiempos los tesalios todavía arrastraban los cadáveres de los enemigos alrededor de las tumbas.[19] Lo atroz de este «arrastre tesalio» es que Aquiles persista en él un día tras otro.

De los diez libros que he seleccionado, las matanzas solo predominan en uno, el libro 16, pero mi selección difumina su centralidad dentro del poema. En nueve de los otros libros, las masacres son omnipresentes y, en su mayoría, tienen lugar durante el día más largo de la trama. Este elemento puede representar un obstáculo para muchos lectores actuales, sobre todo por uno de sus rasgos más distintivos: a diferencia de otros poemas heroicos de tradición oral, la *Ilíada* dirige la atención de sus oyentes y lectores a las heridas que infligen los héroes. Las armas penetran en los cuerpos mediante

descripciones que detallan todas y cada una de las partes.[20] Durante el día más largo, las descripciones son especialmente truculentas. En una, la flecha de Meriones penetra por la nalga derecha de Harpalión, le atraviesa la vejiga y pasa por debajo del hueso, por la zona que hoy en día conocemos como el arco del pubis. Harpalión cae y queda tendido

«como un gusano, mientras la sangre oscura brotaba e iba empapando el suelo».

Algunos héroes incluso pierden los globos oculares, o se sujetan el hígado y las entrañas para que no se les salgan.[21] Los combates están estilizados, como los duelos a pistola de las películas del oeste, pero a diferencia de estas, aquí la sangre y las vísceras aparecen con una detallada precisión física.

Esto es así por decisión de Homero, que presenta estas descripciones con su propia voz.

¿Por qué se demora en tales detalles alguien capaz de semejante grado de empatía y patetismo en otras partes del poema? A veces incluso describe heridas imposibles en las que una flecha produce efectos más propios de una lanza o una espada.[22] Sería erróneo excusar esta faceta suya diciendo que es un rasgo heredado, a diferencia de las muertes cargadas de patetismo, que obedecerían a su genio: Homero explotó ambas facetas, pero no porque la tradición lo obligara a ello, sino porque así lo eligió él. Esta elección refleja no tanto los valores de sus héroes como los suyos propios y los del público cuya atención debía retener.

Capítulo 22

Heroísmo e hiperrealidad

La guerra es uno de los rasgos distintivos de la *Ilíada* y, como narrador, Homero la caracteriza de dos maneras. Por un lado, es perturbadora, odiosa, motivo de lágrimas, un modo de existir que nadie elegiría si pudiera evitarlo. Hasta los héroes expresan esta opinión en sus discursos. En el libro 14, durante el día más largo, Odiseo recuerda al vacilante Agamenón que las guerras son un regalo doloroso que Zeus hace a los héroes:

«Zeus nos ha encomendado devanar un ovillo de guerras atroces desde la juventud hasta la vejez».[1] No es un destino agradable, pero no hay manera de escapar a él. En el libro 13, durante un destacable parlamento, el héroe Menelao habla de las cosas de las que uno querría disfrutar hasta saciarse: «el sueño, el amor, el dulce canto y la danza»; no la guerra, que es la perversa preferencia de los troyanos, protesta. Homero acaba de hacer un resumen somero de todo lo ocurrido hasta ese instante, aunque desde el punto de vista de Menelao. Ha calificado la guerra como «destructora de mortales» y ha dicho que está llena de lanzas que desgarran la carne de los hombres. El resplandor del bronce de las corazas ciega los ojos de quienes miran, y solo alguien con el corazón encallecido

«se hubiese alegrado en vez de afligirse».[2] Esta forma tan compasiva de ver las cosas no se restringe a los sufrimientos de los héroes de clase alta: abarca los trabajos y los pesares de los soldados rasos, griegos y troyanos por igual. El propio Homero recuerda que mueren muchos más hombres aparte de los grandes y valerosos a quienes nombra en los combates individuales.

Por otro lado, también dice que la guerra reporta gloria a los hombres. Veintidós veces utiliza la palabra *jarme* en relación con la batalla y la perspectiva del combate. Según algunos críticos modernos, significa ‘voluntad de luchar’, pero la raíz de la palabra está relacionada con el deleite, matiz que en algunos casos sin duda se halla presente.[3] En el libro 4, los aqueos se ponen la armadura y recuerdan su *jarme*, al igual que Agamenón, que no solo recupera la voluntad de luchar, sino que se apresura con entusiasmo a la batalla. En el libro 13, el dios Poseidón toca a los dos Áyax con su tridente para infundirles «vigorosas fuerzas» y aligera sus pies y miembros. Los dos guerreros expresan sus ansias de combatir y Homero habla incluso de «alegría» por la *jarme* que el dios ha puesto en sus corazones: hay aquí algo más que voluntad. Lo mismo ocurre cuando la diosa Atenea y la temible Discordia intervienen y hacen que la batalla parezca «más dulce» para los griegos que «el regreso en las huecas naves a su querida

patria», que no es poco. Y cuando Aquiles reúne de nuevo a sus mirmidones, les recuerda que son «amantes» de la batalla, una palabra muy fuerte que evoca lujuria.

Una dualidad similar se aplica, en una ocasión, a los cuerpos de los caídos. En el gran discurso en el que Príamo ruega a Héctor que se apiade de él y entre en Troya, le implora que no lo deje morir horriblemente, a sus años, para que lo devoren sus propios perros cuando caiga la ciudad. La muerte de un anciano, dice, resulta repugnante, mientras que

para un joven es algo decoroso,

cuando cae en la lid atravesado por el afilado bronce,

yacer en el suelo: a pesar de la muerte, todo cuanto puede verse es bello.

Su argumento no es que sea honorable morir joven por la patria, sino que el aspecto del cadáver de un joven caído en combate resulta agradable a la vista, en contraste con la repulsiva desnudez de un anciano despedazado por los perros:

Cuando los perros mancillan la cabeza y la barba gris

y las partes pudendas de un anciano que ha sido asesinado,

nada hay más lastimoso para los míseros mortales.

El contraste posee una gran fuerza retórica dentro de su discurso y, como acertadamente observó Alexander Pope al traducirlo, «el anciano es sin duda quien más nos conmueve».[4] Homero concede a Príamo cinco versos y medio en los que este presenta su probable muerte y otros tres en los que la sitúa en una perspectiva más general. La muerte del joven ocupa apenas dos versos y medio.

Dentro de la narración, la belleza de la muerte de un joven no destaca especialmente.

Cuando Héctor yace muerto en el polvo, los guerreros se acercan y se asombran ante su

«maravillosa figura», pero no comentan nada acerca de su belleza, acaso porque tiene la enorme pica de Aquiles atravesándole el cuello; de lo que sí se maravillan es de su físico, apreciable en el resto de su cuerpo intacto, aun a pesar de la herida.[5] Hay más ocasiones en las

que Homero describe las heridas y mutilaciones de los guerreros. El dramatismo de su muerte queda realzado por la mención de las esposas y los hijos que han dejado, los padres que no han podido salvarlos, las habilidades y los talentos que de nada les han valido. Lo que nunca se menciona es la belleza —ni en el sentido estético ni en el moral— de la muerte de un joven valeroso.

La de Sarpedón es un buen ejemplo. Una lanza, arrojada por Patroclo, alcanza al heroico hijo de Zeus en el pecho, «donde los pulmones encierran el recio corazón».[6] Ninguna otra muerte habría sido más gloriosa y honorable, pero Sarpedón yace agonizante delante de su carro y sus caballos, gimiendo y aferrando con las manos el polvo ensangrentado. Homero lo compara con un toro bramador al que un león mata delante de su vacada, pero solo dice que el toro es rubio y animoso, no bello en la muerte. A continuación, Patroclo apoya el pie en el pecho de Sarpedón para arrancarle

«la lanza de la carne, y con ella salieron los pulmones». De un momento para otro, «ni siquiera un hombre perspicaz habría reconocido» a Sarpedón —comentario que acentúa el patetismo de su muerte—, al que «las armas, la sangre y el polvo cubrían desde la cabeza hasta los pies».[7] No en vano, que los dioses se ven obligados a intervenir para restaurar su aspecto: Zeus le dice a Apolo que se lo lleve y lo lave en las corrientes de un río, que lo unja con ambrosía y lo vista con ropas inmortales. Hace falta una intervención divina para falsear la verdad física de la muerte en combate.

En el arte clásico posterior, el guerrero-víctima aparece paralizado ante la muerte, como un mero receptor de la serena mirada de su enemigo. En el combate homérico, la muerte del perdedor no posee ninguna cualidad estética: las heridas se describen a menudo con detalle, a veces exacto, como en el caso de los pulmones de Sarpedón y su posición con respeto al corazón. ¿Cómo conciliar, si es que tal cosa es posible, la alegría de la batalla, el horror, la gloria y la sangre?

La mayoría de las heridas que Homero describe de un modo más crudo son las que sufren los troyanos, pero en ningún momento se insinúa que los enemigos de los griegos se merezcan su suerte. Y, además, hay excepciones. Héctor, desbocado, mata al griego Cérano «golpeándolo con su lanza por debajo de la mandíbula y la oreja»: la lanza le arranca los dientes y le parte la lengua por la mitad.[8] En las escenas de sangre y vísceras de Homero no siempre hay favoritismos.

Según algunas interpretaciones modernas, los héroes de Troya luchan con un sentimiento constante del patetismo impuesto por la guerra. En

el libro 19, seis de ellos permanecen al lado de Aquiles mientras este llora a Patroclo y califica la pérdida como lo peor que podría haberle sucedido, peor aún que la noticia de la muerte de su padre, que quizá en ese mismo instante esté llorando en Tesalia por su hijo. Mientras habla entre sollozos, los héroes que lo acompañan lloran también recordando lo que cada cual ha dejado en su patria.[9] La escena es similar a la que se producirá entre Aquiles y Príamo en el punto culminante del poema. Vale la pena observar que los seis héroes que aquí lloran con Aquiles tienen todos cierta edad, entre ellos Agamenón, Menelao y Odiseo.

Puede que su emoción al pensar en lo que la guerra les ha obligado a abandonar no sea compartida por los más jóvenes, como Diomedes. La diosa Hera es la única que alude a la esposa que el joven Diomedes ha dejado en casa y a su posible dolor si muere.[10] Diomedes, por su parte, nunca la menciona. Troya no es un perpetuo valle de lágrimas, nostalgia y arrepentimiento para todos los héroes que en ella se afanan.

En un penetrante estudio publicado en 1980, Jasper Griffin redefinió todo el poema al situar las escenas de combate bajo una luz muy diferente. En él presentaba la *Ilíada* como un poema que trata no sobre la violencia, sino sobre la vida y la muerte: «Los duelos reales son breves, y los mejores entre los héroes demuestran su mayor valía matando a sus oponentes, que por su parte suelen morir con facilidad, a veces sin oponer resistencia [...]. El destino, y no la técnica de lucha, es lo que le interesa a la *Ilíada*; el héroe, espléndido y vital, en su caída hacia la muerte». Lo que impide que el poema se haga «desagradable, aburrido o insoportable» es «la luz bajo la cual se ve a los guerreros».[11] Según Griffin, hasta los combatientes de menor rango adquieren patetismo en virtud de los detalles que los rodean, como la pérdida de la juventud y de la belleza, o el dolor que sentirán sus progenitores, en especial los padres, o el hecho de que las habilidades que poseían en su vida anterior no les hayan servido para nada. Muchos de ellos dejan antes de tiempo a una esposa que los llora.

Mucho antes que Griffin, en un ensayo que precede al segundo volumen de su traducción de 1716, Alexander Pope ya había prestado una minuciosa atención a estas historias de fondo y su «arte maravilloso», sus «patéticas circunstancias» y la manera en que infunden «una inclinación distinta en la mente», una inclinación a la compasión y la lástima.[12] El estilo, afirma Griffin, «evita que el poema

caiga en el sentimentalismo por un lado y en el sadismo por otro». Estas breves noticias sobre la vida pasada de los héroes son como pequeñas necrológicas, señala, y pueden compararse con los epigramas griegos posteriores que los padres escribían en memoria de sus hijos fallecidos. En la *Ilíada*, permiten que Homero introduzca a personas cercanas a los héroes que, de otro modo, no habrían podido figurar en la trama. Y lo que es más importante es que lo hace con ambos bandos, el griego y el troyano. «La universalidad de la visión homérica [...] desemboca en este recurso tan excepcional que otorga significado a las víctimas de los grandes héroes, que en la mayoría de las epopeyas bélicas no cuentan para nada.»13

Es cierto que los duelos reales son breves: según los cálculos del historiador Hans van Wees, se describen 170 combates y se mencionan otros 130, pero «solo 18 implican más de un golpe, y solo 6 implican más de un intercambio de golpes».14Existen razones poéticas obvias para que los enfrentamientos sean tan expeditivos. Homero quería presentar un gran número de combates, pero también tenía que retener la atención del auditorio y hacer avanzar la historia. No obstante, la pauta es coherente: los combates

más prolongados se libran junto al cadáver de un perdedor cuando uno y otro de los bandos trata de recuperarlo.

En cuanto al tema de la vida y la muerte, dos de las muertes más importantes van acompañadas, en efecto, de bellos parlamentos *in extremis* a cargo del moribundo: la de Sarpedón y la dramática muerte de Héctor. Otra, la muerte de Aquiles, tendrá lugar después de que acabe la *Ilíada*, pero las alusiones a su inevitabilidad a una edad muy temprana son esenciales para el efecto del poema. Con todo, el patetismo de la muerte no ocupa una posición tan prominente como asegura Griffin.

El primer combate detallado del poema ocupa unos mil cien versos, desde el final del libro 4 hasta las primeras secciones del libro 6, todo en un solo día. En él mueren cincuenta y cuatro hombres. Entre ellos se encuentra Axilo, el troyano rico «muy querido de los hombres, pues habitaba junto a un camino y era amable con todo el mundo». Sin embargo, añade Homero, «no hubo ninguno que lo protegiera de la muerte». La muerte de Axilo resulta aún más dramática cuando conocemos esta historia, que Alexander Pope calificó de conmovedora al traducirla. Pope comparaba el hecho de que «Axilo tenga su casa cerca de un camino transitado y dé posada a todos los viajeros» con la «antigua hospitalidad» de los patriarcas en el libro bíblico del Génesis y con las costumbres vigentes por entonces en el Imperio otomano.

Diomedes también «le quitó la vida» al escudero de Axilo, que conducía su carro en ese momento.

Para Pope, la muerte del leal auriga de Axilo es «natural» teniendo en cuenta el carácter de Axilo, amigo de todos los hombres.[15]

El fallecimiento de Axilo se produce casi al final de una larga secuencia de muertes.[16] La mayoría, 46 de 53, se presentan de un modo muy diferente: ni una palabra que transmita su patetismo, ningún comentario sobre la muerte de las víctimas. Según una fórmula bastante habitual, el héroe caído simplemente «se desplomó con un golpe sordo y sus armas resonaron sobre su cuerpo». Esta parte de la *Ilíada* debía de ocupar unas dos horas de representación a buen ritmo y era la primera exposición prolongada del auditorio a las escenas de batalla. El público debía de estar mucho más pendiente de la masacre y las heridas de las armas que de cualquier tragedia vital. Durante gran parte de esta larga secuencia, el principal asesino, Diomedes, recibe la ayuda de la diosa Atenea en su búsqueda de *kydos*, de gloria. En otra larga sección del poema, la que comprende los libros 15 a 17, también mueren muchos héroes. En el libro 16, las muertes de Sarpedón y Patroclo poseen un *pathos* indudable, pero muchas otras que tienen lugar antes y después se narran sin ninguna historia de fondo que les añada dramatismo. Algunas se producen durante la prolongada lucha por los cuerpos de los dos héroes, en la que están en juego tanto el botín como la gloria, y de la que depende que el cuerpo pueda recibir los debidos ritos funerarios. No tienen nada que ver con cuestiones trascendentales relacionadas con la vida y la muerte.

En un poderoso ensayo sobre el poema, la pensadora francesa Simone Weil, que por entonces contaba treinta años, lo presenta bajo una luz bastante distinta, no como un poema sobre la muerte, sino sobre la fuerza. Empieza así: «El verdadero héroe, el verdadero tema, el centro de la *Ilíada*, es la fuerza [...]; los que saben discernir la fuerza, hoy como antaño, en el centro de toda la historia humana, encuentran ahí el más bello, el más puro de los espejos».[17] Weil escribió esto en el verano de 1940, un momento en el que el poder de la fuerza era absolutamente palmario con la invasión de Francia a cargo de nazis. La lectura de Weil bebe de sus profundas convicciones éticas, incluido su sentido de la experiencia mística, pero también es deudora de la concepción de la Primera Guerra Mundial en Francia, donde algunos habían ansiado el estallido de un conflicto que veían como «la gran

cosecha de la Fuerza, hacia la que una especie de gracia inexpresable nos precipita y nos arrebata».[18] Weil señala con acierto que, al partir hacia Troya, los griegos se jactan de ser los mejores: mientras comen y beben copiosamente en la isla de Lemnos, aseguran que cada uno de ellos hará frente cien o doscientos troyanos en la batalla.[19] Al igual que los soldados de su época y de la nuestra, enseguida descubren que la guerra, cuando se prolonga, es muy distinta.

Weil reconoce que «en la *Ilíada* los hombres no están divididos en vencidos, esclavos y suplicantes, por un lado, y vencedores y jefes por otro; no hay en ella un solo hombre que no se vea, en algún momento, obligado a doblegarse bajo la fuerza». El poder de la fuerza para transformar el comportamiento humano en una cosa «se ejerce en dos sentidos; petrifica de forma diferente, pero tanto a unos como a otros, las almas de quienes la sufren y de quienes la manejan».[20] Aquí, su lectura se descarría.

Es cierto que, a veces, los grandes héroes se dejan arrebatar por la fuerza del frenesí bélico. Incluso Héctor, tan bondadoso con Helena y su esposa Andrómaca, es tildado de perro rabioso por sus enemigos cuando se enfurece y arde sediento de sangre. Cuando Aquiles se reincorpora a la batalla, también lo hace hecho una furia y masacrando a todos los troyanos que se le ponen por delante, pero tanto él como Héctor aciertan a expresar con palabras el motivo de esos arrebatos. No es la fuerza lo que mueve a Héctor a enfrentarse a Aquiles ni a Aquiles a enfrentarse a Héctor; son la vergüenza y el honor, en el caso de Héctor, y la ira y la venganza, en el de Aquiles. A lo largo del poema, vencedores y víctimas, lejos de comportarse como objetos, se preguntan qué hacer y debaten las alternativas a su alcance.

Más que la fuerza, el poema aborda implícitamente un vicio del que los griegos serían muy conscientes a lo largo de su historia: el exceso. A pesar de las numerosas escenas

de matanzas, la trama trasluce la idea del ir demasiado lejos o más allá de lo aceptable.

La arrogancia y la insolencia, que el griego resume en el concepto de *hybris*, suscitan un rechazo implícito, aun cuando la palabra *hybris* aparezca tan solo dos veces en el poema, ambas en el primer libro, donde se aplica a la prepotencia de Agamenón con respecto a Aquiles, como el verbo *efybrizein*, derivado de la misma raíz, que aparece en el libro

9.[21] Cuando las ofertas de la embajada a Aquiles caen definitivamente en saco roto, Odiseo observa que Aquiles se ha vuelto aún más propenso a actuar con excesiva arrogancia y lo expresa mediante una palabra, *aguenoríe*, cuya raíz, al menos, significa literalmente 'exceso de hombría'. En el libro 22, temiendo que Héctor haya muerto, Andrómaca utiliza la misma palabra, hablando de su «funesta *aguenoríe*», que lo lleva a combatir siempre en primera fila y a «no ceder ante nadie en bravura».[22] Tanto para ella como para Odiseo, la palabra implica que el comportamiento viril de alguien ha rebasado un determinado límite. Si dicho límite se ha sobrepasado, no ha sido por la fuerza, sino por la ira y una inclemencia egoísta en el caso de Aquiles, y por una valentía rayana en lo temerario en el de Héctor.

Vista a través de los ojos de un héroe, la batalla puede inspirar entusiasmo, incluso pasión. Pero también es odiosa y está llena de dolor. Vista a través de los ojos del poeta, puede reportar gloria a los hombres, pero también está impregnada de un patetismo y un sufrimiento a los que nadie puede asistir impasible. La *Ilíada* no es ni un poema antibélico ni una celebración de la masacre y la violencia: Homero, como siempre, no es unidimensional. Presenta la dualidad de la guerra, que sigue siendo «un misterio preocupante y perturbador», como bien destaca Margaret MacMillan en su importante libro sobre cómo nos ha marcado la guerra. «Debería parecernos algo abominable, pero a menudo nos resulta fascinante y, sus valores, seductores. Promete gloria y otorga sufrimiento y muerte.»[23] Su misterio se patentiza ya en la *Ilíada*, y esto de por sí constituye una buena razón para leerla.

A diferencia de la mayoría de los homeristas modernos, gran parte de los varones que conformaban el público original de *Ilíada* debían de ser soldados, aunque solo los nobles habrían participado en algo similar a los estilizados duelos con coraza que se narran en el poema. En mi opinión, las primeras representaciones de la *Ilíada* tuvieron lugar ante un público de guerreros, durante o justo después de una campaña. Su propia experiencia les habría permitido identificarse con los insultos, las bravatas, los accesos de furia asesina; todavía hoy, estas son conductas que les resultan familiares a los soldados en servicio activo y sobre las cuales muchos reflexionan más tarde, preguntándose hasta qué punto eran realmente ellos quienes actuaban de ese modo.

En un excelente análisis de la violencia del poema y de las estrategias de los comentaristas, antiguos y modernos, que han intentado obviarla o elevarla a un plano

superior, James Porter ha propuesto que «Homero usa la belleza no para hacer que la guerra resulte aceptable, sino para hacerla cuestionable. La épica homérica es siempre una contraépica [...]. La epopeya nos atrae porque se problematiza a sí misma».[24] Dudo que Homero o sus primeros oyentes cuestionaran nada: aceptaban la guerra y el patetismo que a menudo comportaba como algo inherente a la vida. Al igual que las bravatas y la furia asesina, las descripciones de las heridas hacían que las escenas de combate infundieran temor y, a la vez, una gran viveza. La viveza es una de las cualidades que los críticos antiguos, siglos después, atribuyeron acertadamente al poema. Para ello utilizaron el término *enargueia*, no en el sentido de «fulgor de una realidad insoportable» —que es como interpreta la palabra la poetisa Alice Oswald, una gran amante de Homero—, sino simplemente en el sentido de que pone de manifiesto un tema.[25] Homero situó sus vívidas escenas de batalla dentro de un marco con el que los oyentes podían identificarse y que englobaba las dos facetas de la guerra: la de la gloria y la del horror.

Sus escenas de batalla se apoyan en ambas para establecer su vínculo con la realidad, aunque no sean una imagen fiel de esta. A diferencia de los guerreros reales, los héroes homéricos nunca agonizan despacio de resultas de una herida ni quedan inválidos tras una estocada mal dada. Tampoco se lastiman en sus partes íntimas. Sus combates siguen una serie estilizada de movimientos. Al igual que las escenas de «combates» militares que vemos en el cine, fingen ser reales, pero son una simulación de la realidad.

En el contexto de las guerras modernas, este tipo de representación ha dado en llamarse hiperrealidad y se cree que resulta especialmente convincente para los espectadores habituados a las imágenes digitales.[26] Sin embargo, mucho antes de que empezase la era digital y de que se inventara la etiqueta de hiperrealidad, Homero ya había explotado este concepto. Las heridas y emociones de sus guerreros parecen reales, pero sus estilizados encuentros no lo son. Y aun así, ya en el siglo VIII a. C., una simulación hiperrealista en verso, no en imágenes, era capaz de captar la atención del auditorio.

Capítulo 23

Vergüenza y gloria

La violencia se convierte en guerra cuando dos unidades políticas se la infligen a gran escala. La campaña de Troya encaja en esta definición,

a pesar de que una parte del ejército griego proviene de zonas situadas fuera del reino de Agamenón, con el que se ha aliado por la ambición de sus líderes y los lazos personales que los unen. Sería engañoso presentar a los héroes como simples bandidos, idea explotada por primera vez por Émile Zola, o como una especie de mafiosos modernos, aunque también estos echen mano a veces de atributos como la «nobleza» para describir a sus capitostes. Los héroes son guerreros y nobles de verdad, no gánsteres cuyo escalafón emplea una terminología parasitaria de una cultura noble totalmente ajena a ellos. Los griegos no son bandidos violentos cuyo cometido se limita a destruir la apacible vida de los pobres troyanos. Lo que los ha conducido hasta allí y los ha llevado a permanecer diez años es mucho más que la fuerza.

«¿Qué le importa Helena a Odiseo? —se preguntaba Simone Weil—. ¿Qué le importa incluso Troya, llena de riquezas que no compensarán la ruina de Ítaca?», la cual, en efecto, se halla casi en ruinas cuando el héroe regresa.[1] Homero no da una respuesta explícita a esta pregunta, que, por lo demás, no tenía por qué plantearse, pero podemos contestarla de todos modos. El saqueo es una de las razones para ir a luchar, pero la fama y la gloria también son importantes; al mismo tiempo, sería vergonzoso no sumarse a la gran expedición cuando muchos otros aristócratas sí lo están haciendo y cuando los padres y los abuelos de los héroes han obtenido fama en campañas libradas más allá de sus fronteras. Los héroes suelen decir que no deben ser menos que sus padres y sus ancestros.

También sería engañoso idealizar a los troyanos como pobres víctimas inocentes. Uno de ellos, Paris, ha raptado a la esposa del noble Menelao y se ha apropiado de sus tesoros, a pesar de que Menelao lo ha recibido con honores en calidad de huésped.

Nada más desembarcar en Troya, los caudillos griegos han enviado emisarios para negociar el retorno pacífico de Helena, pero algunos troyanos han propuesto asesinarlos.[2] En el libro 3 de la *Ilíada*, los dos ejércitos permanecen frente a frente para que Paris y Menelao se batan en duelo. Se pacta una tregua mediante juramentos solemnes que prescriben terribles castigos para quien la vulnere, pero es un troyano, Pándaro, quien la rompe a traición cuando el duelo queda inconcluso. En el libro 7, el duelo entre Héctor y Áyax también se ve interrumpido y ambos bandos se separan cada uno por su lado. En el interior de Troya, durante una «asamblea sombría y turbulenta», Anténor, esposo de la sacerdotisa Teano, propone que los troyanos restituyan a Helena y los

tesoros que Paris ha robado: «Ahora mismo, estamos combatiendo tras mentir y quebrantar nuestros juramentos».[3] En respuesta, Paris propone devolver los tesoros sumándoles incluso más riquezas, pero se niega rotundamente a entregar a Helena. Con el beneplácito de Príamo, su oferta es trasladada a los griegos, que al oírla guardan silencio. De repente, el joven Diomedes da otra vuelta de tuerca y dice que no hay que aceptar ni a Helena ni los tesoros, pues «hasta el más necio entiende que la destrucción de los troyanos ya está sellada». Como suele ocurrir en tiempos de guerra, las reivindicaciones basculan hacia los extremos y «los hijos de los aqueos lanzaron un grito de aprobación tras las palabras de Diomedes, domador de caballos».[4] El saqueo de Troya es ahora el único objetivo bélico aceptable. Ello conlleva por fuerza la masacre de todos los varones de la ciudad, niños incluidos, y la esclavización de todas las mujeres y niñas, una práctica habitual en el modo griego de hacer la guerra.

Ahora bien, ¿por qué hay tantos héroes de otros lugares luchando al lado de los troyanos? Se nos dice que reciben regalos y comida, pero hay algo más. En un famoso discurso del libro 12, el licio Sarpedón, aliado de los troyanos, le pregunta a su compañero Glauco: «¿Por qué en Licia nos honran con asientos especiales y carne y copas llenas, y todos nos miran como a dioses? ».[5] Por eso mismo, añade, deben ir a luchar los primeros entre suyos, para que digan: «No sin gloria gobiernan nuestros señores sobre Licia, ni comen pingües ovejas y beben vino dulce como la miel». En el siglo VIII a. C., el público de Homero todavía veía a las clases gobernantes a través de este prisma: eran los campeones en el campo de batalla y, por tanto, tenían derecho a destacar también fuera de este. Sarpedón le recuerda a Glauco que «deben» combatir en primera fila: tal necesidad no surge de un contrato social vinculado a los honores de que disfrutan, sino de la gloria que deben conquistar y de la vergüenza que supondría a los ojos de los demás no intentarlo.[6] Con todo, este argumento no explica por qué los licios tienen que luchar tan lejos de su país. Si Troya cae, los griegos volverán a su casa: la arrasarán, sí, pero luego no intentarán colonizar Asia occidental. Para Licia, no suponen una amenaza directa.

En la misma intervención, Sarpedón plantea un segundo argumento, bastante distinto, cuya lógica tiene que ver con el aquí y el ahora. Si Glauco y él, huyendo de la batalla, se volvieran inmortales, él no lucharía ni enviaría a Glauco a la «batalla donde los hombres obtienen gloria»:

mas ahora, puesto que son muchos los hados de la muerte que nos rodean,

tantos que ningún mortal puede escapar o eludir,

vayamos...7

La gloria también se halla presente en esta conmovedora exhortación. Lo que dice Sarpedón es que, habida cuenta de su existencia mortal, su objetivo ha de ser librar batalla: la dura verdad es que los hombres han de morir igualmente, así que tanto vale morir luchando. Sin embargo, si él y Glauco hubieran abandonado Troya y vuelto a casa, los hados de la muerte ya no habrían sido tantos. En el calor del momento, Sarpedón olvida hacer una observación crucial: que, como aliados de Príamo, sería vergonzoso retirarse de Troya. Cuatro libros después, Sarpedón morirá a manos de Patroclo.

La vergüenza, en efecto, actúa como mecanismo de control constante en las decisiones y el comportamiento de los héroes. En un estudio brillante concebido en 1947, E. R.

Dodds interpreta que los héroes de Homero viven en una cultura de la vergüenza, no de la culpabilidad.8El concepto ha sido muy discutido desde entonces y, como ya observó el propio Dodds, la principal palabra griega sobre la que gira la cuestión, *aidós*, no siempre coincide con nuestro concepto de vergüenza. *Aidós* también puede abarcar las nociones de modestia o de respeto: puede ser el motivo de que un superior se abstenga de matar a un enemigo que le suplica para que le perdone la vida. Su efecto consiste, en general, en hacer que alguien se abstenga de pronunciar una palabra o realizar una acción.9No se usa en el sentido de «avergonzarse» por algo que ha ocurrido: esa clase de vergüenza también se halla presente en la *Ilíada*, pero a través de otro conjunto de palabras, entre las que se encuentran *aisjrón* ('vergonzoso') y *aisjyne* ('pudor').10

La vergüenza difiere de la culpabilidad en dos aspectos que a menudo se pasan por alto. No se trata de que la culpabilidad sea una respuesta privada e interna, mientras que la vergüenza siempre depende de la reacción de los demás: podemos avergonzarnos en privado de nosotros mismos o sentir vergüenza en secreto ante un espectador imaginario. Una diferencia fundamental es que podemos avergonzarnos de algo que han dicho o hecho otras personas con quienes mantenemos alguna relación, mientras que solo sentimos culpabilidad por lo que decimos o hacemos personalmente.

Un capitán puede avergonzarse de lo que hacen algunos de los integrantes de su equipo, sin que por ello sienta también culpabilidad, ya que él no ha hecho nada.

También hay una diferencia que tiene que ver con la ocasión y el momento. Nos avergonzamos de cosas que podríamos hacer en determinadas circunstancias, y, por tanto, nos abstenemos de hacerlas. En cambio, sentimos culpabilidad y tenemos pensamientos culpables solo cuando efectivamente pensamos o hacemos (o dejamos de hacer) algo. Nuestra reacción afecta a nuestra percepción de nosotros mismos de distintas maneras. Cuando sentimos culpabilidad, aceptamos que nuestra persona, en un sentido total, es plenamente responsable de algo. Sin embargo, podemos sentir vergüenza cuando tenemos la sensación de que hemos actuado de manera incongruente, impropia de nuestra verdadera forma de ser, o de que no hemos dado lo mejor de nosotros mismos.

Los héroes homéricos se ajustan a determinados rasgos de nuestro concepto de vergüenza, y merece la pena identificarlos cuando aparecen en el poema. Los héroes apelan al *aidós* de otros héroes para que se mantengan firmes en el campo de batalla y luchen: apelan a su vergüenza, no a su sentimiento de culpabilidad. En el libro 15 encontramos dos buenos ejemplos.[11] Primero, Áyax insta a los griegos a comportarse como hombres, a tener «vergüenza en vuestro corazón» y a avergonzarse «unos de otros en el esforzado combate». Lo que quiere decir es que, si se avergüenzan de decepcionar a los demás, se mantendrán firmes: «De los que sienten vergüenza, son más los que se salvan que los que mueren». Poco después de estas palabras, también Néstor implora a los griegos que tengan «en su corazón vergüenza de los otros», con la esperanza de que no se dispersen al ver que los troyanos irrumpen entre las naves.

La vergüenza también puede determinar la forma de actuar de un héroe. En el libro 6, Héctor le dice a Andrómaca que no puede quedarse dentro de Troya porque, si lo hiciera, se avergonzaría ante los hombres y mujeres de la ciudad. En el libro 22, en un hermoso soliloquio consigo mismo, Héctor dice que no puede retirarse al interior de la ciudad, porque se avergüenza ante su pueblo, esta vez por haber provocado el descalabro del ejército con su insensato empeño de permanecer en la llanura. Alguien peor que él —es decir, socialmente inferior— podría echárselo en cara, y esta posibilidad lo inhibe de traspasar las murallas.[12] Es la vergüenza, pues, la que lo empuja hacia la muerte: una vergüenza que, curiosamente, no solo nace de lo que pueda opinar una persona respetada, sino también de lo que pueda decir alguien que pertenece a una clase inferior.

Un héroe puede sentirse dolido por el comportamiento de otro y por

lo que otros dicen de él, igual que Héctor se siente dolido por la conducta de su hermano Paris. Él mismo habla de cómo se le aflige el corazón cuando oye los reproches que le hacen los troyanos, pero nunca llega a decir que eso lo avergüence, como haríamos nosotros.[13] Ningún héroe de la *Ilíada* dice nunca: «Me avergüenzo de ti y de tu conducta». Sin embargo, sí acusan a otros de ser una deshonra: el caso más claro es el de Príamo amonestando a sus hijos cuando se dispone a salir de la ciudad para postrarse ante Aquiles. Cabe interpretar que se avergüenza de ellos. En un profundo análisis sobre el concepto de vergüenza, el filósofo Bernard Williams ha observado que «la

expresión de la vergüenza [...], [y] de esa instancia particular suya que llamamos bochorno, no consiste tan solo en el deseo de esconderse, o de ocultar el rostro, sino en el deseo de desaparecer, de no estar ahí».[14] Los héroes homéricos también expresan este deseo: «Y que la tierra me trague abriéndose de par en par», dice Agamenón, si él y su ejército se ven en la tesitura de huir de vuelta a casa y algún troyano se regocija ante la tumba de su hermano, dos supuestos a todas luces vergonzosos.[15]

«Con la culpabilidad —sugiere Williams— no ocurre lo mismo; me domina el pensamiento de que, aunque desapareciera, me la llevaría conmigo.» Podríamos discutir si los personajes homéricos expresan culpabilidad en algún momento. En la *Ilíada* no aparece ninguna palabra para designarla, pero puede que esta ausencia no sea significativa, ya que las personas pueden sentir más cosas de las que son capaces de expresar con palabras. El de Helena sería un caso paradigmático: ella se lamenta una y otra vez de haberse fugado con Paris y desearía haber muerto antes. ¿Significa esto que se siente culpable? También Aquiles desearía «morir ahora mismo, ya que no pude socorrer a mi camarada cuando lo estaban matando».[16] Sin embargo, también hablamos de «morirse de la vergüenza», y la vergüenza puede ser, en efecto, motivo para suicidarse: Aquiles desea incluso que la cólera y la discordia desaparezcan de los dioses y los hombres, para que él, culpable de cólera, pueda superar de algún modo su culpabilidad. Helena acepta que es responsable, incluso culpable, pero alguien puede considerarse culpable de algo sin sentir culpabilidad en su fuero interno.

Personalmente, no creo que la culpabilidad la atormente, como tampoco atormenta a Aquiles aunque se avergüence de haberle fallado a Patroclo.

A mi entender, la culpabilidad se halla ausente de la *Ilíada*. Esta

ausencia no implica que en el siglo VIII a. C. las personas no tuvieran sentimientos de culpabilidad. Sin embargo, dentro del conjunto de los valores heroicos, la vergüenza es el principal motivo de inhibición, con una peculiaridad destacable: en otras sociedades, los aristócratas son insensibles a lo que los demás piensen de ellos, y les importa un bledo la opinión ajena, salvo, quizá, la de los iguales a los que más respetan. Los héroes homéricos, por el contrario, se preocupan con frecuencia por lo que puedan decir los demás, aunque sean personas muy inferiores a ellos.

¿Son, pues, simples egoístas? Sería erróneo considerar la vergüenza como una respuesta egoísta o narcisista, como si solo estuviera guiada por lo que los demás van a pensar de uno. La vergüenza está vinculada con las opiniones de los demás, reales o imaginarias, pero solo se convierte en una inhibición o en una reacción cuando las opiniones ajenas están relacionadas con acciones y cualidades que la persona vergonzante también valora.[17] El anciano Fénix ofrece un buen ejemplo de esto en el extenso parlamento que le dirige a Aquiles durante la embajada del libro 9. «Resolví matarlo —dice refiriéndose a su propio padre, que lo había maldecido— con el afilado bronce», pero uno de los dioses aplaca su ira «poniendo en mi corazón el qué dirán y los muchos reproches de los hombres, para impedir que entre los aqueos me llamaran “parricida”».[18] La vergüenza ante el reproche público lo inhibe, pero solo porque ese reproche («parricida») se sustenta en unos valores con los Fénix también está de acuerdo.

¿Podría existir una sociedad real que concediera tanta importancia a la vergüenza, no a la culpabilidad? En respaldo de la realidad ética de la *Ilíada*, los especialistas se han fijado en sociedades muy alejadas de la griega, como por ejemplo algunas zonas de África o el Japón moderno; de hecho, fue un famoso estudio sobre el país nipón publicado en la posguerra, *El crisantemo y la espada*, de Ruth Benedict, el que inspiró el diagnóstico de Dodds de una cultura de la vergüenza en los poemas homéricos.[19] Esta clase de estudios han proliferado, como si el honor y la vergüenza fueran valores arraigados en los grupos sociales mediterráneos, en especial en la Grecia moderna.[20] Más relevante es el hecho de que, después de Homero, la vergüenza siguió ocupando un lugar prominente en los textos y los grupos sociales de la Grecia antigua, desde la antigua Esparta (erigida en buena medida sobre una cultura de la vergüenza) hasta las tragedias de Sófocles (sobre todo *Áyax* y *Filoctetes*) y Eurípides (*Hipólito* e *Ifigenia en Áulide*). La vergüenza también salta a la vista en

la narración de Jenofonte sobre su marcha por Asia al frente de diez mil mercenarios griegos, y aun en la carrera de Alejandro Magno. Incluso se halla presente en el tercer Evangelio: «Para cavar no tengo fuerzas y pedir limosa me da vergüenza», dice un astuto administrador en la parábola que lleva su nombre.

La relevancia de la vergüenza en la *Ilíada* no es tan solo una ficción poética que transporta al auditorio a una hiperrealidad. Si con ella se lograba captar la atención de los oyentes, es porque estos reconocían su poder. El mismo efecto tiene sobre nosotros.

Los valores combativos de los héroes, su preocupación por el prestigio personal y las recompensas materiales, y sus reacciones a la vergüenza en cuanto sanción tienden a estudiarse como valores muy alejados de los lectores actuales. Sin embargo, siguen estando presentes en muchas facetas de la vida moderna: pensemos en los empresarios que tratan de resistirse a una OPA hostil o que reciben el reproche de otros por sus salarios excesivos, o en los deportistas estrella cuando discuten con su capitán y el resto del equipo. Los valores de la *Ilíada* no son una rareza histórica de tiempos remotos. La vergüenza y la fama, el honor, la rabia y el oprobio captan nuestra atención porque siguen vigentes.

Capítulo 24

Carácter y trasfondo

Podría parecer que la omnipresencia de estos valores en el poema limita la caracterización individual. Lo mismo podría decirse de las fórmulas recurrentes que se aplican a determinados héroes. Cuando Homero se refiere a sus principales protagonistas, distingue a cada uno de ellos con un epíteto o adjetivo particular:

«Héctor, de tremolante casco» o «Diomedes, valeroso en el grito de guerra» son dos ejemplos bien conocidos. Se repiten incluso cuando los héroes no están luchando. Los epítetos recurrentes también se aplican a pueblos enteros: los troyanos son «domadores de caballos», los aqueos llevan «broncíneas túnicas», etcétera. No profundizan en los asuntos, sino que pertenecen a un conjunto de fórmulas tradicionales que Homero heredó y que lo ayudaban a componer sus hexámetros de forma repentizada. Dado que se repiten con independencia del contexto, han inducido a error a algunos lectores, haciéndoles creer que la *Ilíada* emplea una caracterización de tipo rudimentario. Lo cierto es que Homero caracteriza a los pueblos y a los individuos mediante un uso sutil del discurso, el pensamiento y la acción. Son

rasgos distintivos de su poema, que lo elevan por encima de una serie indiferenciada de masacres y actos de venganza.

Esto es evidente incluso cuando Homero nos presenta a pueblos distantes del sitio donde se desarrolla de la acción principal. Al principio del libro 13, Zeus dirige sus brillantes ojos a los pueblos del noroeste de Troya, entre ellos «los nobles hipomolgos, que ordeñan yeguas» —nómadas, por tanto, de las amplias estepas—, y los abios, los más justos de los hombres.[1] Más tarde, se aglutinó con estos a otros pueblos nómadas de Asia central y se los clasificó colectivamente como escitas, que también bebían leche de yegua. Encontramos aquí dos rasgos: los nómadas son justos y, por implicación, los turbulentos combatientes que se agolpan en torno a Troya no lo son tanto. Zeus aparta la vista de la guerras y las matanzas que él mismo ha provocado junto a las naves de los griegos y observa el lejano mundo de estos nómadas, como si prefiriera contemplar las yurtas de verano en Kirguistán a las batallas que actualmente se libran en Siria.

Como muchos escritores griegos posteriores, Homero presenta una imagen idealizada de los pueblos lejanos, cuanto más lejanos mejor. En el libro 1, Zeus y los dioses visitan durante doce días a los «intachables etíopes», que habitan junto al océano, «en los confines de la tierra», como señala la *Odisea*, que los sitúa tanto en el este como en el oeste, por donde sale y se pone el sol.[2] En sus lejanas tierras, departen cara a cara con los dioses y los invitan a un banquete. Los etíopes son mucho más virtuosos que los héroes, cuyo hogar los dioses visitan siempre —si es que lo vistan— disfrazados de algún modo. A diferencia de otros autores griegos posteriores, Homero no dice que tengan la piel negra, aunque su nombre significa 'de cara quemada' y hace referencia, por tanto, a un color de piel más oscuro que el de los bronceados griegos. Ellos son quienes están más cerca de los dioses.

En el poema se detecta una empatía similar con los troyanos. Aunque Homero componía para un público griego, Héctor, Príamo, Andrómaca y Hécuba figuran entre los personajes más memorables de la obra. Cuando Héctor regresa a la ciudad, las esposas e hijas de los troyanos corren a preguntarle por sus hijos y hermanos, parientes y maridos, en una escena de un enorme dramatismo. «En los días de paz, antes de que llegaran los hijos de los aqueos», es uno de los versos más conmovedores del poema, pues atribuye a Troya un pasado próspero y más afortunado, lo cual realza el patetismo de su actual tesitura.[3]

Los estereotipos griegos posteriores presentaban a los habitantes de Asia como mujeriegos y dados a un lujo excesivo. En la *Ilíada*, la familia real de Príamo incluye a cincuenta hijos y doce hijas, fruto de la poligamia. Todos sus hijos viven con sus esposas en dependencias del complejo palacial troyano, mientras que sus hijas viven con sus maridos en unas habitaciones situadas en el lado opuesto del patio.[4] La grandeza de esta familia real y su palacio no puede compararse con el hogar de ningún héroe griego.

Príamo también tiene hijos bastardos, pero no porque su palacio esté poblado de concubinas a las que visita por turnos durante el año: nunca se lo representa como un soberano decadente. Su hijo Paris podría parecer una excepción: es un hombre apuesto, tal como exige la trama, y la primera vez que aparece lleva encima una piel de leopardo que le otorga un aire supuestamente glamuroso. Esto no quita que sea un guerrero hábil cuando se decide a luchar. El troyano Euforbo luce adornos de oro y plata en el pelo, pero su muerte se narra con patetismo.[5] Entre los aliados de Troya, hay una excepción: en el catálogo troyano del libro 2, Nastes lidera a los carios desde el suroeste de Asia y de él se dice que acude a la guerra «como una muchacha» porque lleva oro.[6] Aquí, en efecto, sí tenemos a un no griego de origen asiático al que se compara con una mujer por su exceso de oropeles. Aunque no olvidemos que el catálogo es obra de un poeta posterior, no de Homero.

En el campo de batalla, el ejército aqueo aventaja en número al de los troyanos en una proporción de cincuenta a uno, pero los segundos cuentan con muchos más aliados, tanto es así que en conjunto los griegos doblan apenas en número a sus oponentes.

Entre los aliados también hay héroes por los que el poeta siente empatía, en especial los dos licios: Glauco, nieto de Belerofonte, y Sarpedón, hijo de Zeus. En términos

generales, la imagen que da Homero de los enemigos de los griegos es sorprendentemente imparcial, sobre todo cuando comparamos la *Ilíada* con poemas heroicos de otras culturas. En sus versiones modernas, el poema de Manás siempre describe a los vecinos «infieles» desde una perspectiva musulmana. Los kitái, dice el anciano Kökötöy en su lecho de muerte, «son gentes con intenciones aviesas, separadas de los hombres desde los tiempos de Adán, que se casan con sus hermanas y odian a sus padres, y por eso fueron separados de nosotros».

Homero encarna una actitud griega muy diferente hacia los

extranjeros: en esta tradición, los extranjeros son más griegos de lo que fueron en realidad. Sus troyanos, contrariamente a lo que nos dice la historia, hablan griego. Sus dioses también son casi todos griegos, a excepción de un dios local, el río Escamandro. Arrojan caballos vivos a sus aguas, cosa que los griegos nunca hicieron, pero también le sacrifican bueyes, algo que los helenos también hacían para honrar a sus dioses fluviales.7

En el poema podemos encontrar indicios de cierto sesgo progriego, pero son ocasionales y muy leves. Pocos lectores u oyentes reparan en algo que solo se aprecia cuando sacamos una cuenta minuciosa, como que en los combates individuales de la *Ilíada* mueren 189 troyanos cuyo nombre se menciona, frente a solo 43 griegos. Los guerreros que se humillan en el campo de batalla y suplican por su vida al vencedor siempre son troyanos, y sus ruegos nunca surten efecto con los griegos. Los troyanos son también quienes reciben la mayoría de las heridas mortales que Homero describe con escabroso detalle.

El contraste más evidente se produce cuando los dos ejércitos salen por primera vez a la batalla. Al principio del libro 3, Homero presenta a los troyanos avanzando con clamor y gritando «como aves», en concreto como grullas que vuelan hacia el sur llevando muerte y destrucción. Los griegos, por el contrario, marchan «en silencio, respirando valor, dispuestos en su corazón a ayudarse mutuamente». En el libro 4, cuando la batalla todavía no ha empezado, se nos dice de nuevo que los griegos avanzan callados, excepto por las órdenes de sus generales, hasta el punto de que «se diría que tantas huestes no tenían voz en el pecho, pues temían en silencio a sus comandantes». Los troyanos, por el contrario, avanzan envueltos en un clamor multilingüe, ya que su ejército incluye a hombres de distintas procedencias. Parecen ovejas en un corral a la espera de ser ordeñadas, «que balan sin pausa al oír la llamada de sus corderos». En el libro 17, durante la pugna por el cadáver de Patroclo, los troyanos, sus aliados y los griegos caen en rápida sucesión, pero son «muchos menos» los griegos que perecen,

«porque se cuidaban siempre de defenderse de la muerte entre la turba».8

El contraste entre ambos bandos es revelador, pero no rige el curso de la guerra, como si los griegos estuvieran destinados a vencer debido a su mejor disciplina. Gracias al apoyo de Zeus, las baladoras tropas de los troyanos obtienen importantes victorias y hasta se precipitan sobre las naves griegas para incendiarlas: el balido se ha transformado en un potente grito de guerra. La imagen de unos griegos firmes, callados y

cooperantes trasluce la parcialidad de Homero, pero no determina la trama del poema. Cuando los troyanos se ven obligados a replegarse en el interior de Troya, huyen despavoridos ante el menos firme de sus enemigos, el colérico Aquiles y su apasionada embestida. Después del final del poema, los griegos toman Troya, pero no gracias a su disciplina, sino al ardid del caballo de madera.

Entre los héroes no hay villanos, una ausencia que resulta sorprendente. La trama de Homero no se caracteriza por enfrentar el vicio contra la virtud. Tampoco él la dilata con largas reflexiones sobre los pensamientos y emociones de cada héroe. Y aun así, sus héroes no son intercambiables: hay entre ellos grandes diferencias, aun cuando estas no se manifiesten de forma explícita. Los oyentes de Homero, como nosotros, eran capaces de suplir las lagunas de la narración y, durante la representación del poema, atribuir sentimientos, intenciones y pensamientos a las palabras y las acciones de los protagonistas: esta facultad adivinatoria es inherente a toda comunicación humana, incluida la conversación.9El problema reside en decidir hasta dónde debemos llevarla los lectores. En la literatura universal, la discusión explícita sobre el carácter de los personajes empieza en el mundo griego, pero solo adquiere relevancia con Aristóteles y sus discípulos a finales del siglo IV a. C.

En un ensayo magistral, el crítico Erich Auerbach analiza la ausencia, en su opinión, de un trasfondo inexpresado en los héroes homéricos: en sus procesos psicológicos «nada debe quedar oculto y callado». En su opinión, dicho procesos ocupan un «primer plano» perpetuo en el que el uso que hace Homero de los conectores griegos —

adverbios y demás— relaciona emociones, argumentos y respuestas sin que haya nunca

«un hueco, una hendidura, un vislumbre de profundidades inexploradas». En contraste con el Abraham de las Escrituras hebreas, para Auerbach los héroes homéricos

«despiertan cada día como si fuera el primero [...]; sus pasiones son desde luego violentas, pero sencillas, y se exteriorizan de inmediato». No están cargados de

«trasfondo».10

El excelente análisis de Auerbach no tiene en cuenta a las mujeres ni a las diosas del poema, que podrían haber servido de contraejemplo, como veremos. Tampoco toma en consideración la naturaleza oral de

la obra, y mucho menos su composición en vivo, que la hace tan distinta de los textos escritos de las Escrituras. Las disquisiciones profundas sobre el carácter interior expresadas mediante la propia voz del poeta

habrían retrasado y embotado su ímpetu, y ello le habría hecho perder la atención de sus oyentes. De ahí el perpetuo primer plano. Aun así, la mayoría de los héroes de Homero tienen un trasfondo que Auerbach omite mencionar: aparecen en otros poemas heroicos hoy perdidos, algunos de los cuales pueden recomponerse a partir de fragmentos de poemas e historias posteriores inspirados en ellos. Por el lado, sobre todo, de los griegos, Homero da por supuesto cierto conocimiento de sus principales protagonistas. Odiseo se presenta como el «padre de Telémaco», curioso caso de identificación de un héroe a través de su hijo.11Telémaco no tiene ningún papel ni relevancia alguna en la *Ilíada*, pero se espera que los oyentes del poema lo conozcan, gracias evidentemente a otros poemas. Lo mismo ocurre con Patroclo: es probable que se trate de una adición tardía a las tradiciones tesalias sobre Aquiles, pero, como ya hemos visto, Homero lo presenta simplemente como hijo de Menecio en su primera aparición, como si los oyentes ya supieran quién es y no hubieran de sorprenderse al encontrarlo en compañía de Aquiles.12

Los héroes preexistentes traían consigo sus propios rasgos de carácter: el cretense Idomeneo es un ejemplo elocuente al que merece la pena seguir la pista en el libro 13.

Homero narra su breve proeza personal durante el día más largo y lo describe como

«medio gris». Es probable que Idomeneo ya fuera conocido en la poesía por este rasgo, ya que Homero no da más explicaciones, a pesar de que la palabra que utiliza solo aparece aquí en toda la *Ilíada*. Parece referirse a su edad, como si tuviera el pelo entrecano: como veremos más tarde, sigue teniendo dotes para el combate cuerpo a cuerpo, pero sus pies ya no son lo bastante ligeros y veloces como para recobrar la lanza o correr a la carga.13Se esperaba que los oyentes lo conocieran, y esto lo corrobora un dato curioso sobre sus hazañas: varias de sus víctimas en combate, todas troyanas, tienen nombres que las relacionan, curiosamente, con Creta. Se diría que Homero conocía las leyendas referentes a las proezas de Idomeneo en su isla natal y que les puso los nombres que aparecían en ellas a los oponentes de Idomeneo en Troya.14También lo alaba en calidad de buen consejero y dice de él que en el combate es tan valiente como un jabalí, pese a no ser precisamente el más joven de los héroes griegos,

como observa en broma uno de sus compañeros.[15]Para Homero era suficiente: quería a un héroe como él en su narración y recurrió al Idomeneo de las leyendas cretenses.

En el bando troyano, Héctor, Paris y Príamo también debían de ser conocidos antes de que la *Ilíada* divulgara aún más su fama. Al mismo tiempo, Homero tenía margen para inventar a otros troyanos de menor categoría y a los aliados, sobre todo a aquellos que llevan nombres griegos. El licio Sarpedón, hijo de Zeus, a buen seguro aparecía ya en otros relatos anteriores, pero el caso del troyano Polidamante es bastante distinto.

Aparece en el libro 12 en calidad de consejero de Héctor en el campo de batalla, y en otras dos ocasiones brinda sabios consejos que el príncipe troyano rechaza. Su función

en el poema, por tanto, es la complemento de Héctor y propiciador de los grandes errores de este. La del sabio consejero se convirtió, por cierto, en una figura a la que los historiadores griegos posteriores reservarían un papel en sus obras.

A Polidamante se lo presenta al principio mediante epítetos comunes: «el intachable Polidamante», etcétera. Un narrador moderno lo presentaría a través de sus características personales, pero Homero las da a entender a través de lo que Polidamante dice a continuación. Él es un hombre del pueblo, dice, aunque solo más tarde sabremos que no es un humilde plebeyo, sino el hermano de un troyano de buena cuna. Interpreta un augurio con destreza y perspicacia, e incluso predice el posterior retorno de Aquiles a la batalla —aviso para el público de la obra—; solo cuando está a punto de dar consejo por tercera y última vez, Homero dice de forma explícita que Polidamante conoce el pasado y el futuro, y que ha nacido la misma noche que Héctor.

No es un consejero anciano, como el locuaz Néstor, ni un joven desaforado, como Diomedes: posee unas cualidades de las que Héctor, perfecto coetáneo suyo, carece.

Homero revela su edad y sus dotes solo en este punto crucial, antes del tercer consejo, que Héctor rechaza fatídicamente.[16]

En general, Homero no presenta a los héroes principales perfilando sus detalles físicos ni sus relaciones de parentesco. Tenemos que esperar hasta el libro 11 para saber que Patroclo es mayor que Aquiles, e incluso entonces el dato se da como de paso, en medio de un

parlamento.17La relación entre padres e hijos es un tema recurrente, ya sea la de Príamo con Héctor o la de Peleo con Aquiles; Fénix ha tenido una relación turbulenta con el suyo, pero ha desempeñado un papel paternal con Aquiles desde la infancia.

Ninguna relación es en potencia tan profunda como la suya, pero Homero no abunda en ella. También averiguamos, en el libro 19, que el joven Aquiles tiene un hijo, Neoptólemo, al que Patroclo —si Aquiles acaba muriendo en Troya— debe llevar a la isla de Esciro para mostrarle las propiedades, los esclavos y la casa de altos techos de su padre.18La paternidad, la mujer que alumbró a su hijo y el amor (o no) que Aquiles pueda sentir por ellos son rasgos de su carácter que nunca llegan a explorarse.

Merece la pena analizar al joven Diomedes a través de un prisma parecido. En el libro 4, Agamenón lo regaña y lo insta a estar a la altura de su padre, el ilustre Tideo: Diomedes no es inferior a él en consejo, pero ahora debe emularlo en la batalla. Esténelo, compañero de Diomedes, contesta indignado, pero Homero, con exquisita habilidad, hace que el joven Tidida lo amoneste diciendo que no culpa a Agamenón, pues comprende sus motivos para apremiar a los griegos a luchar. En el libro 6, y en un contexto muy diferente, descubrimos que Diomedes era niño la última vez que vio a su padre, fallecido en la gran guerra contra Tebas.19Una novela moderna relacionaría este hecho con la psicología del personaje, pero Homero procede de otro modo. En el libro 5,

hace que el joven Diomedes protagonice una serie de hazañas de gran valor, con la ayuda de la diosa Atenea, que lo acompaña y enciende una llama alrededor de su cabeza. Gracias a ella, el reproche de Agamenón queda implícitamente refutado.

Diomedes se enfrenta a dos adversarios troyanos a la vez, y después, en un *crescendo* de heroísmo, ataca a la diosa Afrodita, a Eneas, y, espoleado por Atenea para que esté a la altura de su padre, hiere incluso a Ares, el dios de la guerra. Podría haber atacado al mismísimo Héctor, pero al final Zeus interviene y protege a los troyanos lanzando un rayo frente al carro de Diomedes. Después de estas heroicidades, en los libros 7 a 14, Diomedes tiene varias intervenciones decisivas en los debates de la asamblea: insta a continuar con la guerra y, henchido de confianza por sus éxitos, contradice en dos ocasiones a Agamenón oponiéndose con razón a sus planes de retirada. En el último de estos discursos rememora el valor de su padre. En el libro 9, constatamos también que todavía tiene presente el reproche que le ha dirigido Agamenón unos cuatro mil

versos atrás.

De forma acumulativa, a través de sus acciones, las palabras de otros y las suyas propias, Homero va construyendo un retrato del joven Diomedes como guerrero valeroso y firme consejero que insta a los demás a luchar cuando la lucha es el camino correcto. Al componer oralmente, deja que sus cualidades afloren a medida que avanza la acción. El poeta tiene a su disposición un repertorio de temas de los que va echando mano, y, por tanto, algunos de los que desarrolla en relación con Diomedes reaparecen luego con Aquiles, cuando este se reincorpora a la batalla a partir del libro 18: la ayuda de Atenea, la llama alrededor de la cabeza, el *crescendo* bélico, la intervención de Apolo y Zeus. De forma parecida, la exhortación del viejo Fénix a Aquiles en el libro 9 contiene temas que reaparecen en la súplica final del viejo Príamo en el libro 24.[20] Pero Homero también confiere cualidades individuales a sus héroes. Posee abundantes conocimientos sobre cada uno de ellos, un almacén de recursos al que va recurriendo a lo largo de la representación. También emplea símiles o comparaciones: a menudo compara la tesitura de un héroe con la de un animal salvaje en un entorno concreto, lo cual nos ayuda a imaginarnos su estado de ánimo y su temperamento. Volveré sobre los símiles más adelante, pero valga decir por ahora que son un recurso secundario frente al uso de los discursos, su principal medio de singularización.

Al menos el 60 % de la *Ilíada* consiste en discursos, a menudo emparejados o, a veces, agrupados en intercambios a tres bandas. Los oradores suelen compartir un mismo nivel de estilo y vocabulario, pero se caracterizan a sí mismos y a los demás por lo que dicen. El principio del libro 9, la embajada a Aquiles, es un buen ejemplo. Agamenón empieza admitiendo que ha obrado con imprudencia, revelando así su angustia y su derrotismo. Diomedes le rebate, echándole en cara sin tapujos su debilidad y

exhibiendo el valor y la determinación propios de su juventud. El anciano Néstor alaba la juventud de Diomedes y dice de él que es el mejor consejero entre los de su edad.

Instantes más tarde, Néstor se dirige de nuevo a Agamenón con el tacto que merece un rey de su categoría, pero también recordándole con franqueza que cuando desposeyó a Aquiles de Briseida lo hizo «en contra de nuestro parecer».[21] Cada orador se ilumina a sí mismo y a los demás, un proceso que continúa en las escenas donde está presente el propio Aquiles.

En el poema anglosajón *Beowulf*, el poeta solo alude en una ocasión a los pensamientos interiores de su héroe: ocurre al ver la aterradora destrucción que ha sembrado el dragón, momento en que Beowulf «se le llenó el corazón de pensamientos sombríos, cosa desacostumbrada en él».[22] Pero estos pensamientos no son más que el miedo a haber ofendido a un dios. Homero es mucho más sutil. Concede a los héroes soliloquios en los que estos debaten alternativas hasta que se preguntan: «¿Por qué tales cosas me hace pensar mi corazón?».[23] Cuando Héctor ve que Aquiles avanza en su dirección frente a las murallas de Troya, su soliloquio es de una gran belleza y refuta la moderna pretensión de que los héroes de la *Ilíada* carecen de una noción coherente de la persona y del yo. Es cierto que se dirigen a su corazón o a su inteligencia como si fueran entidades independientes, pero a veces todos hacemos lo mismo. Los héroes no tienen una palabra específica que signifique 'decidir', pero son plenamente capaces de tomar decisiones. No se limitan a reaccionar frente a las amenazas y las afirmaciones que les llegan desde fuera.[24]

Entre todos los héroes, el anciano Néstor es el que se caracteriza de forma más evidente por su forma de hablar. En el libro 1, Homero lo presenta como un orador sereno, cuya voz es más dulce que la miel, y como un anciano perteneciente a la tercera generación de hombres de Pilos, su patria. Su intervención es insólitamente larga, como la mayoría de los discursos que pronuncia a lo largo del poema, nueve en total: en él, Homero plasma con destreza la tendencia de las personas mayores a rememorar por extenso sus glorias del pasado. Néstor habla con buenas intenciones, da consejos, trata de resolver rencillas, pero Homero es muy consciente de la distancia que media entre las palabras y la realidad. En el caso de Néstor, se insinúa una brecha entre el consejo y la acción: a pesar de su fina oratoria, a veces los acontecimientos no juegan a su favor.[25]

Si Néstor personifica la senectud parlanchina, el joven Diomedes simboliza la agresividad bélica, y Áyax, héroe de pocas palabras, la defensa fiable y sólida. Algunos lectores de Homero también ven en Menelao un personaje lleno de vida, propenso a la benevolencia, incluso ante quienes le suplican en el campo de batalla, aunque a mí no me parece que como héroe cobre vida de forma distintiva. Otros personajes son menos uniformes, tanto es así que algunos lectores los han tachado de incoherentes.

Al componer en vivo, es posible que Homero incurra de vez en cuando en un par de versos que contradicen las prioridades que un héroe ha expresado anteriormente en el poema: dada su magnitud, es improbable que la obra mantenga una coherencia total y absoluta. Un

ejemplo, creo yo, es la orden que Aquiles le da a Patroclo en el libro 16

para que dé media vuelta en cuanto haya expulsado a los griegos de las naves: Aquiles obtendrá entonces gran honor entre los griegos y estos le devolverán a la «muy hermosa muchacha [Briseida] y me darán además espléndidos regalos».[26] Se trata de los mismos regalos, Briseida incluida, que ha rechazado en el libro 9, solo que ahora sí parece desearlos. Se han sugerido muchas explicaciones para esto, pero a mi entender lo que ocurre es que Homero, sin cuidarse demasiado por lo que haya podido decir siete libros antes, tiene un desliz por espacio de tres versos.

Una incongruencia puntual es una cosa, pero la inconstancia del carácter es otra muy distinta, y es algo en lo que casi todos caemos en la vida real. Los valores heroicos no son un simple código, y dado que las circunstancias varían, los valores también. Héctor es un buen ejemplo de ello. Es un héroe con el que resulta especialmente fácil identificarse. Es consciente de la necesidad de salir a defender Troya en persona y también del terrible destino de su familia si fracasa. Es muy sensible al qué dirán y a la vergüenza que ello puede acarrearle. También sabe que algún día Troya caerá. Aun así, también él sufre un episodio de frenesí bélico durante el cual sus ojos relucen como el fuego y su ferocidad no conoce límites. Se nos dice que desea decapitar a Patroclo y empalar su cabeza en las almenas de Troya.[27] Semejante arrebato no es una incoherencia por parte de Homero: en la vida real, los combatientes se dejan llevar por la sed de sangre cuando entran en combate, por muy cumplidos y bondadosos que sean en otras circunstancias.

Agamenón se muestra inconsistente a un nivel más general. Es un rey que goza del favor de Zeus y, por tanto, todo el mundo se dirige a él con la debida deferencia y tacto.[28] También él pasa por una fase ardor guerrero durante la cual barre a todos los troyanos que encuentra a su paso, pero por regla general es un líder indeciso y propenso a la desánimo. Eso no quita que pueda actuar con prepotencia: el trato que dispensa a Aquiles cuando discuten no le honra. Es Homero quien ha elegido presentar al caudillo principal de los griegos de esta forma tan imperfecta pero humanamente inteligible: su inconsistencia forma parte de su ser. Homero, de manera deliberada, pinta al rey más prominente del bando griego como alguien que dista mucho de ser el gran héroe del poema. Una caracterización sorprendente.

Odiseo plantea un problema distinto: su coherencia, o no, con el protagonista de la *Odisea*, compuesta después de la *Ilíada*, pero con

conocimiento de esta. En la *Ilíada*, el troyano Anténor hace de él una caracterización memorable a partir de su modo de

expresarse, su apariencia anodina hasta que empieza a hablar y, solo entonces, la manera en que impresiona a sus oyentes con un torrente de palabras que caen como los copos de nieve en invierno.[29] En la *Ilíada* lo vemos dando buenos consejos y, en dos ocasiones, amonestando con vehemencia a Agamenón. Al igual que en la *Odisea*, se lo describe como «fecundo en ardides», una fórmula tradicional y métricamente adecuada, pero es en la *Odisea* donde su astucia y versatilidad se hacen más evidentes. El Odiseo de la *Ilíada* apenas saca a relucir sus cualidades, pero no porque esté caracterizado de forma incoherente, sino porque en este poema su papel es más limitado, con la excepción de cuando lucha en los juegos por Patroclo. Hay una clara diferencia. En la *Odisea*, durante su periplo de vuelta a casa, Odiseo pasa penalidades al lado de su tripulación y se disfraza de mendigo. En la trama de la *Ilíada*, tan distinta, es el héroe que golpea al vulgar Tersites por atreverse a abrir la boca y que vitupera a los guerreros de clase inferior porque son ruidosos y llegan tarde a una asamblea. Si en la *Odisea* se hubiera comportado igual, su tripulación lo habría arrojado por la borda.

Los lectores modernos, familiarizados con las novelas largas, buscan personajes que se desarrollen a medida que transcurre la historia. La acción comprimida de la *Ilíada* se centra sobre todo en cuatro días y deja poco margen para esa clase de desarrollo. En el libro 19, Agamenón admite haberse comportado de manera insensata al inicio del poema, pero eso no quiere decir que haga propósito de enmienda: de hecho, durante el extenso parlamento que pronuncia en ese libro lo que hace es echarle la culpa a Zeus, por haberle nublado el juicio.[30] Después de esto, no vuelve a desempeñar ningún papel activo en el poema.

El héroe principal, Aquiles, es el que domina. Su presentación es, en efecto, uno de los rasgos distintivos del poema, pero primero analizaré otro elemento: los caballos que los acompañan tanto a él como a los demás. Mientras que los héroes individuales aparecen perfilados a través del arte de Homero, los caballos se caracterizan a partir de unas reglas tácitas que recorren todo el poema. En ellos, la tradición va de la mano de la observación exacta y ello da pie a un profundo efecto poético.

Capítulo 25

Poética equina

Las personas no solo revelan sus cualidades en función de a qué o a quién atacan, sino también en función de aquello que aman. En muchos poemas heroicos, la vida y las hazañas de los héroes tienen que ver con dos artículos muy apreciados: las mujeres y los caballos. Las mujeres siempre han estado presentes y son condición previa para la existencia de los hombres, pero los caballos también mantienen con los hombres una relación milenaria que empezó mucho antes de que Homero y sus maestros los cantaran en hexámetros. Al igual que la fama imperecedera, la presencia de los caballos se remonta a un pasado «indoeuropeo» común, anterior al año 2000 a. C., cuando ya se los describía como animales veloces que volaban por el suelo tan rápido como el viento.[1] Homero también emplea este tipo de lenguaje, pero, como siempre, su poesía no puede reducirse a la tradición.

En los antiguos relatos de Gilgamesh, los toros y las vacas salvajes son los animales principales. Enkidu, el querido amigo de Gilgamesh, es un «onagro vagabundo, asno de las tierras altas, pantera de la estepa», pero no un semental que galopa en libertad: en lo que se conserva del poema, los caballos solo merecen una mención al paso: «Amaste al caballo, tan famoso en la batalla —dice Gilgamesh con desprecio a la diosa Ishtar—, pero por sino le diste fusta, espuela y tralla».[2] Toda una dimensión de la *Ilíada* se halla ausente.

Asia central, en cambio, es tierra de caballos, y el poema heroico de Manás, en sus distintas versiones dictadas, se vale de ello. Manás nace el mismo día que su caballo, primer potro de una yegua: su «musculoso cuerpo le confería un aspecto formidable, era un corcel hermoso, con la cola y la crin al viento».[3] La esposa de Manás también es excepcional. Al principio, al igual que Aquiles, Manás se acuesta con muchachas cautivas, pero a los treinta años le conceden una esposa. A diferencia del padre de Aquiles, el de Manás envía a una comitiva para que le encuentre una princesa adecuada. Encuentran a una en Bujará: la única mujer bujarí que sabe construir una yurta.

La prometida de Manás se cambia el nombre por el de Kanikei, y Manás cambia el de su caballo por Ak Kula (‘blanco crema’). Cuando monta a Ak Kula entre las yurtas, el animal se detiene ante la de Kanikei, confirmación de que ella es la muchacha con la

que Manás debe casarse. Mientras Manás se prepara para partir hacia una gran batalla contra los chinos, sus cuarenta compañeros acuden a la yurta de Kanikei, donde la mujer les proporciona ropa de abrigo y calcetines de piel de zorro, munición para sus armas, cinturones de cuero tachonados de esmeraldas, bridas de oro para los caballos y pieles de leopardo para usar como silla de montar. En ausencia de

«demostró una agudeza digna de un hombre», gobernando a los jóvenes de la tribu aficionados a cazar o pasar el día tumbados al sol, o a cantar junto a sus yurtas lo que han visto en el cielo y la tierra mientras beben leche de yegua fermentada y bailan tocados con gorros.4

Las hazañas de Ak Kula y Manás marcan los puntos álgidos del poema. Entre todas ellas destaca acaso la historia del banquete funerario de un gran kan, que conocemos en su práctica totalidad gracias a una elaborada versión dictada y transcrita en la década de 1920. El episodio abunda en alabanzas a los mejores caballos, que participan, según una «apreciada costumbre», en los juegos kirguisos. «Cuando los veías [a los caballos de carreras] en las colinas —leemos en la elegante traducción en prosa de Daniel Prior—, se encorvaban como turones hambrientos; cuando los veías en la amplia estepa, corrían como salvajes ovejas hambrientas. El polvo se elevaba hacia el cielo, los jinetes gritaban, los caballos volaban al galope; los jinetes emitían un chillido constante y agudo.»

Manás pasa el resto de su legendaria vida a lomos de Ak Kula: en el centro de Bishkek, ambos siguen galopando juntos en la enorme estatua de la plaza principal. A diferencia de Manás y Ak Kula, en los poemas homéricos nunca se dice que un héroe y su caballo hayan nacido el mismo día. En la *Ilíada* no se narra la doma de ningún cuadrúpedo a manos de un héroe, nada que recuerde a la anécdota de Alejandro, que a los once años domó a Bucéfalo, su montura durante los siguientes dieciocho años: por una vez, la historia superaría a la epopeya homérica.5Aun así, los caballos de Homero arrojan luz sobre dos rasgos de su genio muy relacionados entre sí: su capacidad de observación y su énfasis en un límite concreto, central en su poema. Empezaré con las reglas básicas que rigen su papel y luego analizaré su efecto poético.

En la *Odisea*, los caballos casi no desempeñan ningún papel, pero en la *Ilíada* son importantes. Al menos doce héroes tienen nombres que comienzan con la palabra griega para caballo (*hippos*), una característica habitual de los antropónimos de las clases altas. Casi todos ellos son troyanos, cuyos nombres, dado que son griegos, probablemente fueran ideados por el propio Homero. El epíteto colectivo que por lo común se aplica a los troyanos es el de «domadores de caballos», pero esta es una fórmula que Homero heredó de un pasado distante, se remonte o no a la fase tardía de Troya VI y a los numerosos huesos de equino que han hecho pensar a

los arqueólogos que por entonces Troya era un centro de cría y comercio caballar. En el poema nunca se

menciona el caballo más famoso de los relatos de la guerra de Troya: el caballo de madera con el que finalmente se captura la ciudad. Su aparición es posterior al desenlace de la trama. Los que sí aparecen son los caballos de los héroes, que se enjaezan para las batallas o las carreras, en las que tiran de carros ligeros. Son, pues, animales que están por encima del trabajo mundano.

Este tipo de trabajo corresponde a otros équidos: las mulas. La mula «de seis años, indómita», dice Homero con razón, es la «más difícil de domesticar»: la mula se domestica con mayor facilidad cuando todavía es joven, con las adultas cuesta más. Las mulas son «pacientes trabajadoras», como también se las describe acertadamente, capaces de arrastrar una carga de madera por un pedregoso sendero de montaña.6Este reparto de funciones se aprecia cuando Príamo parte a visitar a Aquiles: él conduce un carruaje ligero tirado por caballos, pero detrás van las mulas enganchadas al carro en el que traerá de vuelta el cadáver de Héctor.

Demasiado nobles para arrastrar cargas pesadas, los caballos homéricos tiran de carros ligeros de dos ruedas y compiten con ellos en los juegos fúnebres por Patroclo. En los poemas de Manás, cuando un joven kan organiza una carrera en honor de su padre fallecido, esta se prolonga seis meses, hasta la primavera: en la versión compuesta y dictada en los años veinte, Manás golpea a un rival, y su caballo, el formidable Ak Kula, empieza a tomar la delantera. Como en la *Ilíada*, los espectadores tratan de averiguar quién va en cabeza, hasta que, en la versión transcrita por Radloff, Manás y Ak Kula ganan con una sensacional escapada desde el fondo del campo en el último minuto. En la carrera de carros de la *Ilíada* asistimos a una escapada similar, solo que en este caso los aurigas discutirán por ver quién se lleva el segundo premio.

El «mundo del caballo» es bastante coherente a lo largo de la *Ilíada*, con lo que cumple uno de los dos criterios de Moses Finley para establecer el grado de realidad de la sociedad homérica. No es menester contrastarlo con su otro criterio: el de las sociedades simples de lugares tan lejanos como Borneo. Tenemos pruebas comparativas de ello en el mundo del propio Homero y su público. Sus oyentes debían de entender el papel de los caballos en el poema, ya que ellos también los consideraban animales socialmente significativos. En el siglo VIII a. C., se dedicaban a los dioses estatuillas de caballos de bronce en santuarios de toda Grecia, incluida Olimpia, en cuyos

juegos ya competían carros tirados por caballos. En el Ática, los pintores de las enormes vasijas de cerámica de estilo geométrico también representaban de forma esquemática caballos de finas patas que pastan o tiran de carros en cortejos fúnebres.[7]

Entre los atenienses, poseer caballos definía a las clases sociales elevadas, al igual que en la cercana isla de Eubea. También allí los caballos ocupaban un lugar destacado en

las grandes vasijas de cerámica, en una de las cuales aparecen incluso en el acto del apareamiento. Los aristócratas se autodenominaban «pastores de caballos» (*hippobotai*) porque apacentaban a grandes grupos de animales que agotaban las tierras productivas.[8] Homero también vivió entre pastores de caballos en las amplias praderas de Asia occidental. El poeta menciona a un antiguo rey de la Tróade, Erictonio, que apacentaba tres mil yeguas en Dardania mucho antes de que Troya se fundase.

Dardania incluía el valle medio del Escamandro, donde crecía el esmirnio, una planta alta y exuberante también conocida como apio caballar, muy apreciada por los equinos, como su propio nombre indica. En su añadido al libro 2, el poeta del catálogo dice que los caballos de Aquiles se alimentan de ese apio palustre durante el tiempo que permanecen retirados del campo de batalla, y también de loto, probablemente una especie de trébol, otra planta forrajera que se da bien en terrenos húmedos, quizá incluso en la costa.[9]

En la vida real, como en el poema, los caballos nunca tiraban de cargas pesadas porque las complejas colleras necesarias para ese tipo de tracción no se habían inventado todavía. Sin embargo, había una diferencia importante: en la época de Homero, los caballos, además de enjaezarse, también se montaban. A finales del siglo VIII a. C., la cerámica griega representa a guerreros a caballo blandiendo lanzas, como atestiguan también algunas anécdotas bélicas de la misma época. En la *Ilíada* no hay soldados de caballería.[10] El vínculo más estrecho entre un héroe y su caballo, el que une a Manás y Ak Kula, se halla ausente.

Eso no quiere decir que Homero lo ignorara. Al final del libro 15, cuando Áyax salta de un barco a otro para ahuyentar a los atacantes troyanos, Homero lo compara en un símil con un jinete que conduce a cuatro caballos hacia la ciudad, asombrando a quienes lo ven porque va saltando de lomos de un animal a otro.[11] Trucos como este todavía pueden verse en exhibiciones hoy en día. En una copa ática de hacia el 720 a. C. aparece un jinete ejecutando una maniobra casi igual de

difícil: sujeta las riendas de pie sobre un caballo frente a un guerrero que porta un escudo. Esta imagen y otras han sido interpretadas como prueba de que, «como criador y adiestrador de animales, el aristócrata del periodo geométrico [*c.* 800-700 a. C.] encarna un nuevo tipo de “señor de los animales”».[12] Homero tenía conocimiento de estas habilidades, pero las excluyó de la trama principal.

Ello le permitía presentar el mundo de sus héroes como un lugar distinto al mundo de sus oyentes. El uso que su héroes hacen de los caballos es coherente, pero también estilizado e irreal: los guerreros se limitan a ir y volver del campo de batalla en carros tirados por caballos, de los que desmontan para luchar. A diferencia de los guerreros reales de la Edad de Bronce, casi nunca disparan ni pelean desde el carro en

movimiento. Esto no obsta para que Homero se revele un fino observador de los caballos. Cuando Patroclo pone en fuga a los troyanos justo antes de morir, los caballos de estos corren hacia la ciudad «con gran clamoreo»; el ruido que hacen, dice Homero, es como cuando Zeus envía una tormenta y los ríos se desbordan corriendo desde las montañas.[13] En esta escena los caballos son yeguas, y sus potentes gemidos resultan del todo realistas. Tras una lectura detenida de la *Ilíada*, el erudito y jinete Édouard Delebecque llegó a la conclusión de que la dicción que Homero emplea con los caballos rara vez es genérica y formularia, sino que contiene variaciones destinadas a dar de ellos una representación exacta. Según él, cabría ver en Homero a un jinete experimentado.[14]

La línea entre el lenguaje tradicional y las observaciones del poeta no es fácil de trazar, pero Homero habla del sudor en la frente y el pecho de los caballos, describiéndolo en el primer caso como una capa de humedad y, en el segundo, como una espuma. Es improbable que dos detalles tan bien captados sean resultado de una tradición fijada mucho tiempo antes de su época.[15] No menciona que los caballos pateen el suelo excitados ni que se agrupen de dos en dos para sacudirse las moscas, pero se sí refiere a su carácter asustadizo (*parétressan*) o al calor de su aliento en la espalda de un auriga rival cuando corren pegados a su carro. La mayoría de los epítetos que dedica a los caballos hacen referencia a su velocidad, pero también al estruendo de sus cascos al galopar sobre el suelo reseco del campo de batalla (para Delebecque, el *bruit de galop*).[16] Seguramente los detalles que aparecen en el libro 23 son el resultado de haber asistido como espectador a competiciones de carros, aunque yo preferiría creer que en algún momento él mismo guio un carro de carreras.

El singular vínculo entre el jinete y su montura está ausente de la *Ilíada*, pero las relaciones entre los héroes y los caballos no son en absoluto distantes. El «benigno»

Patroclo lava las largas crines de los inmortales caballos de Aquiles y se las unta con aceite de oliva, ejemplo de la bondad general que Homero le atribuye en repetidas ocasiones.[17] En el bando troyano, Pándaro, pese a ser un arquero, es igualmente sensible a los caballos y sus necesidades. Cuando le explica a Eneas por qué se ha desplazado a pie hasta la guerra, le dice que es porque no quería que los caballos de la familia sufrieran. Su padre tenía en sus establos once carros nuevos con dos caballos para cada uno, cebada blanca para alimentarlos y mantos de tela para cada carro, pero, a pesar de su insistencia, Pándaro rechazó llevárselos a Troya, donde temía que, estando la ciudad sitiada, se quedaran sin alimento. En realidad, en Troya hay un número formidable de caballos, y aparentemente todos tienen bastante para comer, pero aquí lo importante es que a Pándaro se lo representa como alguien que antepone el bienestar de los animales a su posición social. Cuando Eneas lo invita a tomar el látigo y las riendas de su carro, Pándaro vuelve a dar preferencia a las necesidades de los caballos: el carro debe guiarlo

Eneas, dice, ya que los caballos conocen su voz y no es cuestión de que, echándola de menos, se espanten en caso de retirada.[18]

Mientras, en Troya, Andrómaca hace gala de una consideración a la altura de la de Pándaro: aunque no sepa montar una yurta, se nos dice que se encargaba de mezclar vino y trigo para los caballos de Héctor y de darles de comer antes de preparar la cena.

Lo de echar vino en el alimento de los caballos no es una fantasía homérica, como han creído algunos estudiosos inexpertos, empezando por Aristarco en el siglo II a. C.: a lo largo de la historia, ha sido una práctica común destinada a fortalecer a los caballos de carreras.[19] Como muchas hacendosas damas de clase alta, Andrómaca antepone las necesidades de los caballos a las de su propio marido.

Mientras compiten o se dirigen a la batalla, los héroes no tienen empacho en hablar con sus caballos con la esperanza de que los entiendan. Resulta revelador que al hacerlo utilicen argumentos basados en los valores humanos. Así, Héctor incita a sus animales apelando a la reciprocidad: dado que Andrómaca ha velado por ellos, ellos deben velar por él.[20] En la carrera de carros del libro 23, Homero no se atiene a la regla del arte griego posterior, según la cual se representa solo a sementales, sino que incluye un equipo de yeguas, el

de Admeto, del que dice que es el mejor de todos los que compiten. También hace hincapié en el desempeño de otra yegua: en la fase final de la carrera, «el brío de la bella Eta iba en aumento» a cada zancada y, si la prueba hubiera sido un poco más larga, habría conducido a Menelao a la victoria.[21] Antíloco, en cambio, tiene una manera más cruda de incitar a su yunta de sementales: les recuerda que sería una vergüenza verse vencidos por un equipo que incluye una yegua. Se da por hecho que los sementales, como los héroes, son sexistas y viven inmersos en una cultura de la vergüenza.[22]

En el libro 2 de la *Ilíada*, al final del catálogo de las naves, comienza un breve, y a menudo desatendido, catálogo de caballos, en el que se enumeran los magníficos animales que han acompañado a los héroes griegos hasta Troya. Al igual que las mujeres, los caballos son algo por lo que vale la pena luchar. El ejército griego ha emprendido el asedio de Troya por el rapto de Helena, pero mucho tiempo antes Heracles había llegado allí desde tierras lejanas para matar a un hostil monstruo marino por encargo de Laomedonte, a la sazón rey de Troya; a cambio, el rey había de pagarle con yeguas de su linaje celestial. Heracles cumplió su parte del trato, pero Laomedonte se negó a entregarle las yeguas, motivo por el que Heracles acabó saqueando Troya.[23] Los héroes de la *Ilíada* todavía saben apreciar el valor de este tipo de recompensas. Néstor recuerda cómo en su juventud le robó cientos de caballos a uno de los reyes de las vecindades de Pilos; ahora, a pesar de que ya no está en su plenitud sexual, azuza a los griegos diciéndoles que cuando ganen cada uno de ellos yacerá con

una troyana. El rey Agamenón utiliza otro tipo de cebo: exhorta a Teucro prometiéndole dos caballos y un carro del botín de Troya. Al igual que las mujeres, los caballos son trofeos que incitan a los héroes a batirse.[24]

Caballos y mujeres son objetos de deseo, pero ¿cuál es su valor relativo? En los juegos fúnebres por Patroclo, Aquiles ofrece una yegua de seis años, indómita y preñada de una cría de mulo, como segundo premio de la carrera de carros. El cuarto premio consiste en dos talentos de oro, y el primero, en una «mujer para llevar» —es decir, una esclava—, hábil en las labores, y un trípode de veintidós medidas. Mediante una serie de deducciones y referencias cruzadas podemos calcular que el primer premio está valorado en ocho talentos, cuatro por la esclava experta y cuatro por el trípode, y el segundo premio en seis, cuatro por la yegua y dos, seguramente, por la mula que lleva dentro.[25] Dado que la yegua tiene seis años y no ha sido domesticada, resulta muy indicada como animal de cría, de ahí que su valor se corresponda con el de la habilidosa esclava.

Esta equivalencia entre yegua y mujer no es extrapolable a todos los caballos y todas las féminas del mundo heroico: cada caso es particular. Lo cual no quita que a lo largo de la *Ilíada* los caballos se revelen fieles compañeros de los hombres, mucho más que los perros: y es que, mientras que los perros no dudarían en devorar cruelmente la carne de un muerto, aunque fuera su antiguo amo, los caballos de Homero son herbívoros.[26]A

diferencia de los perros, comparten ciertos valores con sus dueños y participan con ellos en las batallas. Por cierto, ninguna yunta de caballos muere en el campo de batalla, aunque la razón es de tipo argumental, no sentimental: a los héroes hay que sacarlos de la refriega cuando terminan de luchar, y sin caballos que tiren del carro no podrían retirarse. Por eso a veces los héroes anteponen la seguridad de sus animales a la recuperación del cadáver de su auriga.[27]No es que prefieran los caballos a las personas, es que los necesitan para desplazarse.

Las excepciones confirman la regla. En dos ocasiones, los caballos adicionales que a veces ocupan el lateral del carro mueren en combate y hay que desatarlos para liberar la yunta principal: es probable que Homero adaptara su función en la vida real —en carros procesionales o fúnebres— a los carros de guerra, donde resultan superfluos, ya que en nada contribuyen a la tracción.[28]Cuando Patroclo se dirige a la batalla, lo hace montado en el carro de Aquiles, del que tiran dos caballos inmortales, a los que suma un tercero, el mortal Pédaso, como caballo adicional. Su presencia solo se explica por el hecho de que, a diferencia de los otros dos, puede morir y realzar así la emoción del duelo entre Patroclo y Sarpedón. En el primer ataque, la lanza de Sarpedón pasa volando junto al auriga de Patroclo y mata a Pédaso, que «relinchó hasta perder el aliento vital», un detalle exactamente observado en caballos moribundos. En una

emocionante variación del patrón habitual en los duelos, el auriga se ve obligado a desengancharlo. Además, Homero añade otro detalle revelador: Pédaso es propiedad de Aquiles desde el saqueo de la ciudad de Eetión,[29]de donde proceden también la lira de Aquiles, el bloque de hierro y las mujeres que tanta relevancia tienen en la trama.

Eetión era el padre de Andrómaca, y durante el saqueo de su ciudad fue raptada también Criseida, la muchacha que desencadena la disputa inicial del poema.

Los dos compañeros de Pédaso introducen un tema distinto: son inmortales. Los dioses también tienen caballos divinos, de crin dorada

y alimentados con ambrosía, y a veces el pedigrí de las razas mortales se remonta a estas castas celestiales. Antes de la carrera de carros, Néstor menciona a Arión, otro caballo «que procedía del linaje de un dios»,[30] pero no refiere que es hijo de la diosa Deméter, que intentando escapar de Poseidón se transformó en yegua para esconderse entre una manada; pero Poseidón, a su vez, se transformó en semental y la cubrió. Arión, por tanto, es medio hermano de Perséfone.

Homero menciona tres grupos de caballos divinos que obran en manos mortales: dos en el bando troyano y uno en el griego. Por un lado, recuerda que, un pasado lejano, el divino Bóreas, el viento del norte, engendró a los potros de las yeguas de Erictonio. El dato es coherente con la creencia griega de que si las yeguas, cuando están en celo, ponen la cola al viento, quedarán fecundadas por una de sus ráfagas. Debido a su origen, los caballos de Erictonio podían correr como el viento.[31] La otra yunta divina del bando troyano es propiedad de Eneas. Sus dos caballos descienden de los sementales inmortales que Zeus le regaló en su día a su bisabuelo Tros como libidinoso pago a cambio de su hijo, el bellísimo Ganímedes.[32] Los corceles de Eneas son una prueba de la destreza con que Homero mantiene la continuidad narrativa a lo largo del poema: Diomedes se los roba al troyano en el libro 5 y, en el libro 23, reaparecen, todavía en poder de Diomedes, a quien darán la victoria en la carrera de carros.

Los caballos divinos de Eneas contrastan con los mortales de Héctor, al igual que los caballos divinos de Aquiles contrastan con los de Agamenón. Hay aquí una clara jerarquía. Puesto que Agamenón y Héctor no proceden de un linaje divino, están por debajo de Aquiles y Eneas, hijos de diosas, y sus caballos, por tanto, también son de rango inferior, aunque entre los de Agamenón se encuentre la valerosa yegua Eta, que un joven rico le ha regalado para evitar el reclutamiento. Se trata de una yegua de Sición, en el Peloponeso, lugar famoso por la calidad de sus caballos ya en la época de Homero, pero no es de linaje inmortal.[33]

Los caballos de Héctor —cuatro, según el libro 8— también son mortales, y por consiguiente el troyano se propone capturar los de Aquiles para sustituirlos.[34] Zeus, sin

embargo, considera que ese deseo resulta excesivo. Héctor renuncia a su propósito, pero porque Apolo se lo impone. La de los caballos es la primera de las desmesuradas pretensiones de Héctor que los dioses le reprochan. Pronto seguirá otra: su negativa a retirarse al interior de la ciudad para evitar el combate con Aquiles. Esta será la causa de su

muerte.

Por el bando griego, el tesalio Eumelo ha llevado hasta Troya una yunta de yeguas criadas por Apolo cuando este trabajaba al servicio de su padre: la historia de las yeguas se da por sabida en la escena de la carrera, pero solo se describe en el poshomérico catálogo de los caballos.[35] La crianza divina no es lo mismo que el linaje inmortal. En este sentido, los caballos de Aquiles superan a todos los demás: son un regalo del dios Poseidón a su padre Peleo, seguramente en ocasión de su boda con Tetis.

Llamados Janto y Balio, también son hijos del divino Bóreas, y aparecen en ciertos pasajes que han llamado la atención de grandes poetas, en especial Cavafis, autor de un admirado homenaje a ellos en griego moderno.

Al igual que los de Eneas, los caballos inmortales de Aquiles mantienen una continuidad a lo largo de varios libros del poema, pero en su caso con un efecto mucho más conmovedor. En el libro 16 se los presta a Patroclo para que lo transporten a la batalla, y cuando muere lo lloran. En general, los caballos de Homero apenas revisten rasgos fantásticos: a diferencia de los caballos de otros poemas heroicos, los suyos no vuelan ni tienen propiedades mágicas. La escena del duelo, en la que bajan la cabeza al suelo y arrastran las crines por el polvo, podría parecer una excepción. A alguien con un conocimiento superficial del mundo equino podría pensar que las crines no son tan largas; sin embargo, todavía existen razas con esta característica en algunas partes de Grecia y en el sur de España, donde sirven de montura a otro tipo de jinetes heroicos en su lucha en solitario contra los toros.[36] En el poema de Cavafis simplemente agitan la crin, como si el poeta alejandrino no terminara de dar crédito a la correcta descripción de Homero.

El elemento irreal no consiste en esas largas crines, sino en el hecho de que lloren a su amo. A diferencia de los perros, los caballos no lloran a los seres humanos. Sin embargo, estos caballos son inmortales y cabe la posibilidad de que en otros poemas heroicos anteriores —conocidos por Homero, pero posteriormente perdidos— aparecieran caballos que manifiestan luto. Cuando Manás muere, su caballo «suelta espuma y no come pasto. En sus costillas se agolpan las negras moscas. Bufa y permanece en pie junto a la casa, se tumba junto a la tumba de Manás y se seca como una estatua de piedra».[37] Homero también dice que los caballos de Aquiles «extrañaban a su auriga, ya muerto» y que sienten «añoranza» de él. No es cierto que, dentro de la narración del poema, los caballos de la *Ilíada* no tengan vida propia.

Tras perder a Patroclo,

permanecen inmóviles en el campo de batalla, indiferentes a cualquier halago o amenaza, como ocurre a veces en la realidad. En un hermoso símil se los compara con una piedra, en su caso con una estela que se alza sobre la tumba de un muerto. La comparación viene dada por la inmovilidad de la estela, pero también por su relación con la muerte.38

En el poema de Cavafis, el símil se omite y los caballos lloran por la «perpetua contingencia de la muerte», un dolor muy alejado del texto homérico. En la *Ilíada*, Zeus ve el dolor de los caballos y, hablando para sí, formula una pregunta retórica:

¿Por qué os entregamos al rey Peleo,

un mortal, estando vosotros exentos de la vejez y la muerte?

¿Acaso para que sufrierais penas y dolores entre los míseros mortales?

Pues nada hay más desdichado que un hombre

entre todo cuanto respira o se arrastra sobre la tierra.39

Zeus sabe muy bien que ese no es el motivo, pero expresa su tristeza por las consecuencias del regalo. A sus providentes ojos, los mortales también son dignos de lástima, pero los versos plasman uno de los temas cruciales en Homero: el abismo entre mortales e inmortales. Cavafis se limita a convertir a los caballos en «juguetes del destino». En el libro 23, cuando inician los juegos fúnebres por Patroclo, los animales siguen inmóviles, apenados, con las crines arrastrando por el suelo.40Homero necesita explicar por qué ni ellos ni Aquiles competirán en la carrera, por lo que, seis libros después, recupera el motivo de su paralizante luto.

El duelo de los caballos por Patroclo llega al final de una secuencia poderosamente construida sobre un tema recurrente, adecuado a la composición oral. El poeta atribuye palabras y pensamientos a sus personajes de forma constante. En primer lugar, Homero presenta con una extensión inusual una serie de suposiciones inexpresadas que cruzan por la cabeza de un héroe ausente: se las atribuye a Aquiles, que todavía desconoce la suerte de su compañero. A continuación, refiere las palabras de uno de los griegos sin nombre que se baten por el cadáver de Patroclo, y acto seguido las de un troyano, también innominado: «Amigos —dice este—, aunque sea nuestro destino sucumbir junto a este hombre, que ninguno de nosotros abandone la

batalla».[41] La escena del duelo de los caballos se sitúa después de esta secuencia y concluye con las palabras de Zeus, que «sacudiendo la cabeza le habló a su corazón». Zeus anuncia que no permitirá que

Héctor se adueñe de los caballos y el carro: «¿No es suficiente con que se haya apoderado de la armadura y el casco?». Su compasión lo mueve a actuar: infunde fuerza a los animales para que saquen a Automedonte del campo de batalla. Su plan general no se verá alterado: seguirá concediendo «gloria a los troyanos, que continuarán matando hasta que lleguen a las naves de los griegos y se ponga el sol».[42] Sabemos cómo se desarrollará la acción, pero Zeus, una vez más, no revela lo que acontecerá después.

La escena está brillantemente ubicada y concebida, pero su intensidad se ve superada por otra aún más emotiva. En el libro 19, Aquiles regresa a la batalla a bordo de su carro, desde el que azuza a su pareja de caballos inmortales. Antes de ponerse en marcha, les reprocha haber abandonado a Patroclo y les pide que esta vez traigan a su conductor de vuelta sano y salvo. Janto inclina la cabeza hasta que su crin roza el suelo: de nuevo, una señal de duelo. Pero esta vez la diosa Hera le concede el don del habla, algo único en el poema. En su propia defensa, el animal explica que fue Apolo quien mató a Patroclo y que nada podían hacer ellos para evitarlo. Y a continuación, con la cabeza gacha en señal de tristeza, pronostica:

Esta vez todavía te salvaremos, vigoroso Aquiles,

pero el día de tu ruina se acerca, y tampoco nosotros

seremos los responsables, sino un dios excelso y el poderoso hado.

[…] Podríamos correr como el soplo del Céfiro,

que dicen que es el más raudo de los vientos, pero tu destino

es sucumbir a manos de un dios y un hombre.[43]

Una vez más, un caballo afligido da pie a una predicción, pero ahora es él mismo quien la expresa. Sus palabras nos llevan hacia el futuro, más allá del final de la *Ilíada*. El destino es, como de costumbre, motivo de gran patetismo y tristeza.

La muerte de Héctor ya ha sido predicha por Andrómaca, pero Aquiles no tiene esposa que prediga la suya. Sin embargo, tiene a sus caballos, y a través de uno de ellos se anuncian tanto su muerte como, por primera vez, los agentes que han de infligírsela.

Las Erinias, las Furias, obligan a callar al caballo, acaso porque ha mentado la muerte, que es uno de sus ámbitos de acciónn.44Este acontecimiento único tiene un fuerte impacto emocional. Aquiles, «muy enojado», le reprocha a Janto que haya hecho semejante vaticinio: «¡Janto! ¿Por qué me profetizas la muerte? Ninguna necesidad hay de ello».

Sus palabras resuenan en cualquiera que haya conocido la compañía íntima de un caballo.

En los mitos antiguos, los caballos tienen vínculos simbólicos con la muerte, con el viento, con la lujuria, con los barcos o con el mar. A veces Homero despliega en su epopeya las asociaciones simbólicas de ciertos objetos, que en general derivan de su historia. Aquí, los caballos no son más que caballos, pero no son fieles a la vida. Su dolor es un ejemplo conmovedor de sentimentalismo en un poema que, por lo común, se considera que carece de él. En la *Odisea*, quien reconoce a Odiseo cuando este regresa a su casa es el perro, que muere al instante. En la *Ilíada*, son los caballos los que lloran, como si desde el punto de vista emocional fueran similares a un humano. Los caballos parlantes, e incluso dolientes, tienen paralelos en otros poemas heroicos, pero Janto conoce incluso los poderes celestiales: los responsables de la muerte inminente de Aquiles serán «un dios excelso» —seguramente Zeus— y el poderoso hado. Incluso desvela que Aquiles morirá a manos de un dios y un hombre después de que haya tomado la fatídica decisión de reincorporarse a la guerra. Janto y su compañero son divinos, pero permiten que Homero haga hincapié en una frontera crucial a lo largo de todo el poema: la que separa a los míseros mortales de los inmortales. Un límite siempre presente en las palabras y la tesitura de su amo, Aquiles, el héroe cuyo carácter impulsa la trama del poema.

Capítulo 26

Aquiles de pies ligeros

El personaje de Aquiles, el dueño de Janto y Balio, es sin duda una de las señas de identidad del poema. Mientras que el trasfondo equino de la epopeya es coherente y los caballos suelen seguir una serie de pautas en la narración, Aquiles cuestiona las normas y las transgrede. Tras la afrenta a su honor personal, la cólera lo lleva a desaparecer durante dos terceras partes del poema, pero Homero lo mantiene en la mente de sus oyentes y protagonistas incluso en su ausencia. Cuando Andrómaca se lamenta ante Héctor por haber perdido a su familia, recuerda que Aquiles asesinó a su padre y sus siete hermanos durante

una incursión anterior. Cuando Áyax se dispone a luchar con Héctor, lo provoca diciéndole que aunque Aquiles, que tiene el ánimo de un león, permanece en las naves resentido con Agamenón, los griegos disponen de más guerreros, como enseguida tendrá ocasión de comprobar.[1] El de Aquiles sigue siendo un nombre que parece conveniente evocar.

A lo largo de todo el poema, él es «Aquiles de pies ligeros», pero solo al final del libro 21 exhibe su velocidad, en una escena que se prolonga hasta el principio del libro 22. No obstante, posee otras muchas cualidades, y es probable que la mayoría sean invención del propio Homero. Sospecho que los poetas anteriores debían de presentarlo como un héroe joven que destaca luchando contra los griegos y pierde la vida en Troya. En la *Ilíada* también es un joven que tiene más de guerrero que de prudente consejero, como observan algunos personajes, pero se añade que debería refrenar su fogoso temperamento, rasgo este que Homero podría haber magnificado hasta convertirlo por primera vez en el eje de una trama.[2] Su Aquiles, en efecto, es capaz de dar rienda suelta a la furia y el frenesí, como se aprecia en la escena inicial, en la que casi mata a Agamenón, o en la masacre de troyanos que lleva a cabo para vengar a Patroclo. El trato que dispensa al cadáver de Héctor es atroz, aun tratándose de un acto de venganza.

También expresa deseos que denotan un monstruoso egoísmo, como que Zeus favorezca a los troyanos y deje que los griegos mueran junto a las naves, o que todos los demás griegos perezcan, a excepción de él y Patroclo, para que ambos puedan tomar Troya y obtener gloria juntos. Incluso le ordena a Patroclo que no se extralimite en la batalla, ya que ello iría en detrimento de su honra.[3]

Aquiles es especial, no cabe duda. Es el único héroe nacido de un matrimonio formal entre una diosa y un mortal, y se crio con un centauro, mitad hombre, mitad caballo. Su

madre, Tetis, cuida de él como de un tierno plantón en un huerto, y nunca se muestra distante: antes de que partiera hacia Troya, depositó en su barco un arca «llena de túnicas, capas y mantos de lana que lo abrigasen contra el viento».[4] Aquiles mantiene una relación especialmente cercana con sus ayudantes divinos. En el libro 18, por ejemplo, cuando vuelve a la batalla, Atenea prende una llama alrededor de su cabeza para aterrorizar a los troyanos.

Físicamente, su aspecto es imponente. Cuando carga a toda velocidad contra el enemigo en las afueras de Troya, el anciano Príamo lo

observa y repara en su «ingente» figura, adjetivo que Homero también le aplica cuando se abalanza sobre Héctor. Cuando Príamo se sienta por fin con Aquiles, se admira de su aspecto y de lo mucho que se asemeja a un dios.[5] En la batalla, blande una pica tan enorme que nadie más es capaz de manejarla. Cuando se enfrenta a la furiosa crecida del dios fluvial Escamandro siente temor, pero ante los mortales nunca tiene miedo.

A pesar de su egoísmo despiadado y su concomitante salvajismo, Aquiles no deja de cautivar a los oyentes y lectores del poema: ¿cómo lo consigue Homero? Aquiles no es tan solo un homicida furibundo. En su primera aparición, ejerce un papel reflexivo como convocante de una asamblea destinada a averiguar la causa de la peste que estraga al ejército. Sospecha, y no se equivoca, que se debe a la ira de Apolo. También da muestras de caballerosidad: en repetidas ocasiones da la bienvenida a quienes lo visitan, incluso a aquellos cuya presencia no es de su agrado, ya sean los heraldos encargados de confiscarle a Briseida, los enviados que imploran su ayuda o, al final, el propio Príamo. Se comporta como un anfitrión generoso, sobre todo durante los juegos que organiza para Patroclo. En la escena del libro 9 en la que los miembros de la embajada lo encuentran tocando la lira, Homero lo pinta incluso como un poeta oral.

Paris también tiene una lira, pero Aquiles es el único héroe de la *Ilíada* que la toca. Con ella canta las famosas hazañas de los hombres, hazañas que él mismo se niega durante el tiempo que permanece al margen de la guerra.

Aquiles tiene una inusual conciencia de sí mismo. En las escenas finales del poema demuestra una memorable capacidad de compasión. Su última acción es todo lo contrario a la crueldad: toma la mano del anciano Príamo «para que no sintiera miedo».

Sin embargo, sabe que está condenado a morir joven en esa guerra, algo que le ha revelado su madre, Tetis, quien presumiblemente lo sabe a través de Zeus. Aquiles es el único guerrero que tiene acceso a esta clase de conocimiento, que proyecta su sombra sobre todas sus decisiones y acciones, dotándolas de mayor intensidad que las de ningún otro héroe. Mi tesis es que Homero fue el primer poeta que utilizó de este modo la conciencia de Aquiles; incluso podría ser una invención suya, destinada a abstraerlo del contexto de esa guerra en la que ha de perecer.

Aquiles también pronuncia unos parlamentos extraordinarios, ya sea durante la disputa con la que se inicia el poema como en su respuesta

a la embajada del libro 9 o durante su encuentro final con Príamo.[6] Homero le otorga una manera de hablar muy distintiva.

Aquiles emplea símiles en los que recurre a figuras femeninas, como un ave que es madre o una niña suplicante. Evoca paisajes lejanos, algo que no hace ningún otro héroe. Y cuando sus parlamentos se extienden, tiende a hacerse grandes preguntas y a referirse a su papel en la guerra en términos bien poco gloriosos: «No estoy cuidando [a mi padre Peleo] en su vejez —le dice a Príamo—, ya que lejos de mi patria me hallo, en Troya, para causaros duelos y tribulaciones a ti y tus hijos».[7] Es él, y solo él, quien afirma que hay dos toneles con los que Zeus reparte el bien y el mal entre los hombres, pero el planteamiento se halla implícito en toda la trama de la *Ilíada* y es esencial para comprenderla. Lo único que hace Aquiles es explicitarlo.

Aquiles no se hace ilusiones acerca de la vida de los héroes, pero sería erróneo ver en él a un inadaptado, alguien ajeno a los valores heroicos. En una ocasión se califica a sí mismo de «fardo inútil de la tierra», pero solo en el contexto de la muerte de Patroclo, suceso que él no ha hecho nada por impedir.[8] La variabilidad de sus estados de ánimo es bien conocida, pero no se trata de un fenómeno impredecible que se produce de un instante para otro, y mucho menos de un oscilar entre la euforia y la depresión. A lo largo del poema pasa de la rabia al dolor extremo y del dolor a la reconciliación y la piedad, pero su trayectoria, en conjunto, resulta coherente. Sus cambios de humor responden a unas circunstancias también cambiantes. Cada estado de ánimo tiene sus razones y es otro de los elementos que hacen avanzar la trama.

En las tragedias o en las novelas modernas, a veces los protagonistas se dan cuenta de sus errores y al final, tras una experiencia turbulenta, cambian. Aquiles es el único héroe de la *Ilíada* que nos obliga a analizar cómo se produce dicho cambio. Para ello, debemos prestar mucha atención al principio del poema.

Ya durante su disputa con Agamenón, Aquiles explica cuál es su relación con la guerra: afirma que a él los troyanos no le han hecho ningún mal; si lucha, dice, es para acrecentar el honor de Menelao, el marido de Helena, y de Agamenón, pero no porque Troya le haya causado ningún agravio personal. Cuando pierde a Briseida, él mismo le dice a Tetis que acuda a Zeus y le ruegue para que ayude a los troyanos y permita que los griegos mueran junto a las naves, «para que disfruten de su rey», Agamenón, y se den cuenta de la locura que ha cometido al deshonrar al mejor de los aqueos.[9]

En el libro 9, en respuesta al discurso de Odiseo, Aquiles pregunta: «¿Por qué los argivos hemos de hacerles la guerra a los troyanos?». Podría parecer que está cuestionando la validez general de la guerra, pero eso sería malinterpretar su postura: el

héroe no tarda en responder a su propia pregunta afirmando que luchan por una mujer, Helena. Es más o menos lo que ha dicho ya en el primer libro. A continuación, relaciona esto con su situación personal, su amor por Briseida, que le ha sido arrebatada, algo que también ha dicho en el primer libro.10

Una pregunta crucial es si habría aceptado la oferta de los embajadores si esta hubiera llegado antes, y otra es si debería haberla aceptado en el libro 9. En este libro, Agamenón le ofrece unos regalos —incluida Briseida— que superan todo cuanto pudiera haber esperado; además, el rey ha admitido ante sus consejeros que al inicio de la disputa se ha dejado llevar por una locura destructiva (*ate*). En el libro 1, Atenea le ha prometido regalos gloriosos como los que ahora le ofrece Agamenón, y Aquiles ha deseado que Agamenón acabe admitiendo su *ate*. Y, sin embargo, en el libro 9 se niega a dar su brazo a torcer.11

¿Se ha encallecido Aquiles o estamos ante una incoherencia achacable a Homero y su método de composición oral? En un determinado nivel, se ha producido un insulto que los bienes materiales por sí solos nunca podrán reparar: Aquiles ha combatido con gran riesgo para su vida, de resultas de lo cual ha obtenido *kydos*. En virtud de ello, ha recibido un premio especial, distinto del botín recibido por otros héroes. Ningún obsequio material puede restaurar del todo lo que la pérdida de ese premio especial ha dañado. Además, hay una ausencia significativa: Agamenón, como nota cualquier lector atento, no ha acudido a disculparse en persona. Al enumerar los regalos, ha terminado diciendo que Aquiles debe someterse a él «por cuanto que soy rey en mayor grado» y de mayor edad.12El conflicto entre ser poderoso en cuanto rey o serlo en cuanto guerrero que lo arriesga todo en el frente es un elemento central en la disputa. Cuando Aquiles recibe a la embajada, Odiseo, el primero de los tres enviados en hablar, omite las imprudentes palabras de Agamenón. Homero no hace hincapié en esta omisión ni en la ausencia de Agamenón, pero ¿acaso explica cualquiera de estos factores el hecho de que Aquiles rechace la oferta? Al final de su gran discurso, el héroe dice que Agamenón no se atreve a mirarlo a la cara, pero no es más que un comentario hecho en un arrebato de ira. No creo que eso explique su rechazo.

¿Puede ser una razón el que Aquiles haya cambiado desde el principio

del poema?

Cuando recibe a los enviados, ya no está furioso: lo encuentran cantando y, cuando termina, ordena que les sirvan generosamente de comer y de beber. No obstante, la cólera va por dentro, y cuando el héroe habla «impetuosamente» esa cólera latente sale a relucir. La causa sigue siendo el insulto contra su honor, por eso cuando rechaza los regalos de Agamenón aduce con bellas palabras que un guerrero no puede recuperar su vida una vez muerto. En el primer libro ha afirmado que su vida será breve, algo que Tetis ha corroborado con lágrimas en los ojos. Ahora afirma que su madre le ha dicho

que sus destinos posibles son dos: luchar en Troya y vivir una breve vida pero gloriosa, o regresar a casa y vivir una larga y sin gloria. Es la primera vez que oímos hablar de semejante disyuntiva, pero encaja con su arrollador discurso, que concluye anunciando que al día siguiente zarpará de vuelta a su patria.[13] Se ha producido un cambio, sí, pero el carácter de Aquiles sigue siendo el mismo: el de alguien movido por un temperamento (*thymós*) hiperheróico, como en el primer libro.

En respuesta a la intervención de Áyax, Aquiles dice: «Has hablado de conformidad con mis propios sentimientos», o *thymós*, pero aun así la bilis se agolpa en su corazón cuando piensa en cómo Agamenón lo ha deshonrado ante las tropas.[14] La suya es una negativa apasionada, pero no denota ningún cambio cualitativo: ya estaba así de enfurecido desde el principio. En este punto, Homero, muy hábilmente, hace que cambie de parecer. Se olvida de su anterior comentario sobre volver a casa y termina diciendo que se abstendrá de luchar hasta que Héctor ataque sus naves. Una vez más, el poeta deja que sean los oyentes quienes capten este giro: no es el resultado de un repentino cambio de humor.

La *Ilíada* no se desarrolla como una fábula moral a partir del libro 9. Al rechazar la oferta de la embajada, Aquiles no se expone al castigo de los dioses ni pierde a Patroclo por ello. Su negativa tiene unos motivos y la pérdida de Patroclo ya ha sido anticipada por Zeus antes de que los enviados se pongan en camino: el resultado, pues, era conocido.[15] Sin embargo, entre los libros 16 y 20 ocurren dos cambios más, esenciales ambos para que la trama siga adelante. En primer lugar, Aquiles debe desistir de su ira contra Agamenón, al menos lo suficiente para que Patroclo salga a luchar. Después, ya muerto Patroclo, debe transformar su ira hacia Agamenón en ira hacia Héctor, el asesino de Patroclo. Homero no insinúa que en la persona de Aquiles haya profundidades insondables que expliquen estos cambios:

cada cambio viene motivado por los acontecimientos.

En respuesta a la petición de Patroclo, Aquiles se limita a decir que hay que dejar «en paz lo pasado», dando a entender que de todos modos tenía previsto reincorporarse a la lucha cuando Héctor empezara a quemar las naves griegas: «No es posible, después de todo, alimentar esta ira para siempre».[16] Cuando averigua que Patroclo ha muerto, su dolor es intenso, pero vuelve a decir que hay que dejar «en paz lo pasado», es decir, su ira contra Agamenón: debe refrenar su furor «por necesidad», siendo tal necesidad la venganza por Patroclo.[17] En el libro 19, la cólera original se transforma por fin en una nueva cólera, un cambio que Homero introduce con mucha destreza.

Cuando Aquiles recibe su panoplia divina de manos de Tetis, lo embarga la ira, una nueva ira, esta vez contra Héctor, de quien se vengará. Poco después, en un discurso

dirigido a Agamenón, dirá tan solo: «Depongo aquí mi cólera; no es justo estar furioso eternamente», pero en ningún momento se disculpa por la disputa ni por haberse retirado de la guerra. En el libro 18, se limita a desear que la ira desaparezca del corazón de los hombres.[18] En parlamentos anteriores ya ha expresado su deseo de que tal o cual cosa sea distinta a como es: nada ha cambiado en él cuando repite ese patrón aquí.

En cada uno de estos puntos el poema avanza a gran velocidad, sin añadir nada sobre los cambios de humor ni los propósitos de Aquiles. Cuando Agamenón anuncia que por fin le hará entrega de los regalos, Aquiles llega a replicar:

En cuanto a los regalos, si deseas darlos, como corresponde,

o bien quedártelos, eso depende de ti.[19]

Su nueva prioridad, la venganza por Patroclo, ocupa ahora el primer plano del poema y destierra la antigua disputa. No es que Homero esté siendo poco perspicaz emocionalmente. Cuando Patroclo muere, Aquiles tiene que sustituir su airada negativa a luchar por una pena extrema y una apasionada sed de venganza. Y el proceso empieza como cabría esperar: se revuelca en el polvo, desea morir y se niega a comer; de hecho, el mensajero que le lleva la noticia incluso tiene que sujetarle las manos por miedo a que se mate.

En su deslumbrante libro *Achilles in Vietnam*, Jonathan Shay compara la reacción de Aquiles ante la pérdida de Patroclo, «a quien aprecio

como mi propia cabeza», con las reacciones de los veteranos de la guerra de Vietnam tras la pérdida de compañeros muy cercanos, recabadas durante un proceso de terapia posterior. Los veteranos también manifestaban deseos de no querer seguir viviendo e impulsos de matar a todos los enemigos que pudieran.[20] Emociones como estas no son exclusivas de quienes lucharon en Vietnam, ya que se han detectado también en otras guerras antes y después, pero se ajustan muy bien a las de Aquiles. El dolor de los combatientes que han perdido a alguien se convierte en una rabia intensa, del mismo modo que Homero transforma el dolor de Aquiles en ira en los libros 20 y 21. El desenfreno bélico se apodera de su corazón, masacra a todos los troyanos que tratan de esconderse en el río Escamandro y rapta a doce jóvenes troyanos con la intención de sacrificarlos más tarde en honor de Patroclo. Después de esto, se enfrenta a Licaón, unos de los hijos de Príamo, guerrero al que ya había capturado y liberado a cambio de un rescate en un encuentro anterior.

Homero prepara este encuentro con especial intensidad, señal de su importancia.

Licaón está exhausto después de huir de la crecida del río Escamandro. Va desarmado porque se ha deshecho del yelmo, el escudo y la lanza. Al verlo, Aquiles musita con

ironía macabra que es como si los troyanos a los que ha matado hubieran regresado de las mansiones de los muertos: él mismo ha vendido a Licaón cuando era su cautivo, pero aquí está de nuevo. Licaón se le acerca para implorar como un suplicante y hasta se arrastra bajo la lanza con la que Aquiles se dispone a matarlo. La lanza se hunde en el suelo detrás de Licaón, que la aferra con una mano mientras con la otra se abraza a las rodillas de Aquiles, gestos propios de un suplicante. El troyano le ruega fervientemente que lo respete (*aidós*) y se apiade de él. Aquiles, recuerda, ya lo ha vendido en una ocasión anterior y ha matado a su hermano. Licaón no espera escapar con vida, «ya que un dios me ha llevado hasta ti», pero aun así aun así concluye diciendo:

No me mates, pues no nací del mismo vientre que Héctor,

quien mató a tu compañero, tan bondadoso como esforzado.[21]

Hasta los troyanos conocen la bondad de Patroclo.

Homero ha perfilado este encuentro de la forma más conmovedora, pero Aquiles responde sin piedad: «Insensato, no me hables de

rescates». Y añade que antes de que Patroclo muriera habría estado dispuesto a capturar enemigos vivos y pedir rescate por ellos, pero ahora ningún troyano se salvará. Se dirige a Licaón llamándolo «amigo», pero percibo en ese apelativo un punto de ironía despiadada:

Pero, amigo, tú también debes morir: ¿por qué te lamentas de este modo?

Murió Patroclo, que era con mucho mejor que tú.

¿No ves la clase de hombre soy yo también, cuán alto y gallardo?

Soy hijo de un padre noble y me parió una diosa,

mas sobre mí también penden la muerte y el imperioso destino.

Llegará un amanecer o un atardecer o un mediodía

en que alguien me quitará la vida a mí también en la batalla.

Estas palabras han sido admiradas por algunos de los más sensibles lectores modernos de la *Ilíada*, como si «la aceptación de la muerte por parte de Aquiles fuera la fuente de la fuerza del pasaje» y «transformara un tópico en una percepción verdaderamente trágica» de la vida.[22] Se trata de un garrafal error de lectura. Aquiles, en efecto, acepta que debe morir, pero esta aceptación no resulta de ningún cambio reciente operado en

él. El mero hecho de dirigirse a Troya suponía aceptar que su vida había de ser breve, como él mismo declara ante su afligida madre al principio del poema. En el libro 9, su convicción flaquea momentáneamente y amaga con cambiar de parecer, pero sus vacilaciones quedan en nada. Cuando resuelve vengar a Patroclo, acepta de forma explícita, como al principio, que nunca regresará a su casa para alegrar a su padre.[23] La

fuerza de su encuentro con Licaón no reside en que Aquiles haya abierto los ojos y vislumbre en la muerte y el asesinato un símbolo de la condición mortal. Reside más bien en su inclemente sed de venganza.

Las palabras de Aquiles no contarían como atenuante si las pronunciara un asesino en serie hoy en día. Como bien señala Shay, «la llamada "consolación" a Licaón no es más que la escalofriante crueldad del *berserker*; cualquier lectura de esta escena en clave más cordial queda descartada a la vista de la gratuidad con que Aquiles

maltrata y se burla del cadáver de Licaón».[24] Al oír este discurso sobre la condición mortal, a Licaón le fallan las rodillas y el corazón y se desploma indefenso con los brazos extendidos. Aquiles le atraviesa el cuello con la espada, lo toma por los pies y, tras arrojarlo al río para que la corriente lo arrastre, dice que ahora serán los peces quienes limpian sus heridas, cosa que su madre nunca podrá hacer para su funeral.

El preludio y la secuela del encuentro confirman esta lectura. Antes de asesinar a Licaón, Aquiles acaba de quitarles la vida a catorce troyanos cuyo nombre se consigna, uno a uno y sin hacer comentario alguno sobre su muerte inevitable. Uno de estos guerreros, Tros, también ha suplicado piedad y ha pedido ser capturado: Homero, hablando esta vez sin persona interpuesta, lo califica de «insensato», pues Aquiles «no era blando de corazón ni de intenciones benignas».[25] Y tiene razón, no lo es: mientras Tros trata de abrazarse a sus rodillas, Aquiles le hunde la espada en el hígado. Tras arrojar el cuerpo de Licaón al río, vuelve a las andadas: asesina a otros ocho aliados de los troyanos, sin decir nada a ninguno sobre su condición mortal. Al final, los cadáveres de los muertos obstruyen la corriente, lo que enfurece al dios fluvial. Cuando por fin logra escapar de su furiosa crecida, Aquiles se lanza contra los troyanos que huyen hacia la ciudad: «El frenesí imperioso de la batalla le atenazaba el corazón —nos dice Homero— y él se esforzaba por alcanzar la gloria».[26]

Homero no condona aquí las acciones de Aquiles, desde luego no más que cuando describe el persistente maltrato del cadáver de Héctor o el degollamiento de los doce jóvenes troyanos que serán arrojados a la pira de Patroclo. Terminados los excesos de las honras fúnebres, Aquiles se muestra magnánimo con los héroes griegos, incluido Agamenón, pero no porque haya cambiado, sino porque la trama ha avanzado y los griegos ya no son el blanco de su ira. Héctor, en cambio, sigue siéndolo, aunque esté muerto.

Al final, Aquiles acepta un rescate por el cuerpo de Héctor y muestra compasión y respeto hacia Príamo. Compasión y respeto son justo lo que Licaón y Héctor le han rogado en vano; en presencia de Príamo, Aquiles por fin transige. El cambio resulta profundamente conmovedor, tan digno de un héroe como la apasionada venganza que lo ha precedido en el campo de batalla. Aun así, tiene lugar en unas circunstancias muy concretas. Se produce ante alguien, Príamo, que le recuerda explícitamente a su padre Peleo, figura que a Aquiles le inspira tanto respeto como pena. Además, tiene lugar fuera de la vista del resto de los caudillos griegos. Se trata de un cambio, pero no de una conversión. Aquiles, lo sabemos, volverá al campo de batalla

dentro de quince días a luchar por la toma de Troya, aunque es consciente de que morirá en el intento.

¿Es su compasión por Príamo una simple emoción o el resultado de una nueva manera de concebir la vida? Supongamos que Criseida, no Briseida, hubiera sido su trofeo al principio de la historia: si su anciano padre hubiera acudido a él en calidad de suplicante y le hubiera ofrecido un rescate, ¿se habría compadecido y le habría devuelto a la muchacha? Yo creo que sí, y creo que lo habría hecho pensando en su anciano padre. En este sentido, el carácter de Aquiles no cambia en el transcurso del poema, si bien es probable que los acontecimientos de la trama le hayan enseñado alguna que otra lección. La lección no es que los dioses distribuyen mezclados el bien y el mal entre los hombres; Aquiles ya sabía al principio del poema que estaba destinado a morir joven.

La lección es que no hay que pedirle demasiado a Zeus. Hasta el libro 18, Aquiles no sabe que Zeus le concederá sus favores, pero que también le impondrá el infortunio supremo: la muerte de Patroclo. De haberlo sabido, a buen seguro habría sido más cauto a la hora de pedirle a Tetis que implorase la ayuda del padre de los dioses.

Cuando Aquiles le habla a Príamo de los dos toneles de Zeus, no lo hace porque haya aprendido esa verdad sufriéndola en sus propias carnes, con la muerte de Patroclo, sino porque piensa en Peleo, un padre anciano como Príamo sobre el que en breve se abatirá el desconsuelo. Peleo, como Príamo, fue antaño un hombre afortunado que tuvo un único hijo, Aquiles, que se califica a sí mismo como *panaorios*, una palabra que no aparece en ninguna otra parte. Su significado ha sido motivo de debate, pero acepto la opinión mayoritaria de que significa ‘totalmente condenado a morir joven’, y no ‘desafortunado en todos los sentidos’. Aquiles admite que no podrá cuidar de Peleo en su vejez, ya que ha de morir lejos de su patria.[27] En el contexto del episodio de Príamo, el comentario sobre sobre los dos toneles no equivale a un conocimiento recién adquirido: su verdad con respecto a Peleo es vigente desde el momento en que Aquiles elige ir a luchar a Troya y permanecer allí.

Lo que el poema decide expresar es significativo. Decide seguir el tránsito de Aquiles desde la cólera a la rabia, de la rabia a la venganza y, finalmente, a la piedad y la compasión. Lo que sigue queda fuera del poema y no desvirtúa dicho

tránsito. Al final, los acontecimientos le han enseñado una lección a Aquiles, pero no lo han cambiado ni le han aportado un nuevo conocimiento de sí mismo: volverá a salir al campo de batalla.

El antiguo poema heroico de Babilonia sobre Gilgamesh ya había explorado de forma memorable el tema de la búsqueda de la gloria. Al igual que Aquiles, Gilgamesh pierde a su compañero más querido: emprende la búsqueda de la inmortalidad, pero al final entiende que no podrá conseguirla. La *Ilíada* también explora a través de Aquiles la frontera entre la mortalidad y la inmortalidad, pero de un modo muy distinto.28Aquiles tiene una hondura y una amplitud que el fanfarrón y tiránico Gilgamesh nunca alcanza.

Aquiles acepta tener una vida breve ya al principio de la *Ilíada*, no cuando los acontecimientos se ceban en él. Gilgamesh, por el contrario, busca la inmortalidad y aprende lo que esta significa por medio de una búsqueda. La caracterización que Homero hace de Aquiles no está en absoluto inspirada en el conocimiento de los poemas de Gilgamesh.

En la *Ilíada*, el principal cambio que se opera en Aquiles es que deja de maltratar el cuerpo de Héctor y acepta que, en el fondo, debe devolverlo. Este cambio es importante, pero no se debe a un cambio previo en su persona como resultado de la experiencia: se debe a las órdenes de Zeus. En el primer libro, Atenea interviene para impedir que Aquiles mate a Agamenón. En el último libro, Zeus interviene para refrenar su ira contra el asesino de Patroclo y obligarlo a aceptar un rescate. La trama de la *Ilíada* y sus personajes se relaciona en todo momento con esta dimensión esencial, los dioses, en quienes me centraré a continuación.

Parte V

Capítulo 27

La familia celestial

Los héroes y sus proezas se cruzan con tres mundos que se encuentran fuera del campo de batalla: el mundo de los dioses, el mundo de las mujeres y lo que, para nosotros, es el mundo natural. Todos se hallan presentes ya al principio del poema: Aquiles recibe la visita de dos diosas, Atenea y Tetis; influye sobre futuro de dos esclavas, primero Criseida y luego Briseida; y en su segundo discurso dirigido a Agamenón, hace una memorable alusión a «las montañas sombrías y el mar resonante».[1] Abordaré cada uno de estos mundos paralelos por separado, como he hecho con los caballos de Homero: analizando primero la coherencia de sus detalles y, a continuación, su mezcla de tradición y exactitud, así como el uso que Homero hace de ellos para conseguir un efecto poético.

«Los designios de Zeus siempre son más fuertes que los de los hombres», dice Homero cuando Patroclo se dirige hacia la muerte.[2] Hasta ahora, en mi análisis de los aspectos más destacados del poema —los valores de los héroes y su individualidad— apenas he prestado atención a lo divino, si bien se trata de un componente esencial. Quienes modelan e impulsan la trama no son los hombres, sino los dioses. El «plan de Zeus» se desarrolla a lo largo de todo el poema, con los giros y sorpresas que ello conlleva: Zeus acepta que Troya caiga, pero permite que los troyanos prevalezcan durante un tiempo, cumpliendo así la promesa que le ha hecho a Tetis. De resultas de ello, a Aquiles le regalos que superan sus expectativas, pero luego pierde a Patroclo: la otra cara del plan de Zeus. Estos giros se nos dan a conocer anticipadamente a través de las palabras que Homero pone en boca de los dioses, pero los héroes los ignoran hasta que se han verificado. Hay un desequilibrio entre lo que ellos saben y lo que nosotros sabemos.

Como veremos, la fuerza del poema depende en buena medida de esto.

La dimensión divina se hace patente de inmediato, ya sea en la peste enviada por el furioso Apolo en el libro 1 o en el engañoso sueño que Zeus le envía a Agamenón al comienzo del libro 2. En los libros 3, 4 y 7, las intervenciones divinas forman parte integral de los dos duelos y sus consecuencias. Hay muchas otras intervenciones, ya sea al inicio de lo que será en el día más largo de lucha, cuando Zeus envía a la Discordia para que azuce al ejército griego, o en el libro 23, durante los juegos celebrados por Aquiles en honor de Patroclo. Al comienzo del libro 11, la Discordia profiere «un potente y terrible chillido e infundió grandes bríos en el corazón de los

griegos».[3] Durante la carrera de carros del libro 23, Apolo le arranca el látigo de la mano a Diomedes, el favorito de Atenea, pero la diosa se lo devuelve enseguida. Apolo ha actuado por resentimiento, pero luego Atenea hace lo mismo al romper el yugo del carro de Eumelo para que se estrelle, a pesar de que su yunta es el mejor de la carrera. Si no lo hubiera hecho, Eumelo habría vencido a Diomedes. De forma similar, en la carrera a pie, Odiseo, otro de los favoritos de Atenea, le reza a la diosa y ella no solo le aligera los miembros, sino que hace que uno de sus rivales resbale y caiga sobre un montón de estiércol. Dioses y diosas toman decididamente partido y emplean toda su maldad para alcanzar sus fines, incluso cuando se trata de un simple juego.[4]

También se entrometen en lo que acontece en el campo de batalla. Participan en los combates y, aunque Zeus se lo prohíba, ejercen una enorme influencia. En una imagen impactante, durante el día más largo de lucha, «enlazaron los cabos de la discordia y la guerra y rodearon con el nudo a ambos ejércitos».[5] Los dioses nunca matan personalmente a ningún héroe, pero pueden intervenir y dejar que sean otros quienes luego rematen la faena. A menudo despiertan la furia de los guerreros, les nublan el entendimiento, les conceden fuerza y valor o los obligan a tomar una decisión determinada. Fuera del campo de batalla, Afrodita, diosa del sexo y del amor, influye sobre la mujer situada en el centro de la guerra, Helena, y define poderosamente sus relaciones con Paris, el hombre con el que la ha impulsado a fugarse.

Este nivel de agencia divina ha llevado a la crítica moderna a preguntarse si los héroes homéricos tienen libre albedrío: si los dioses infunden en los héroes una locura destructiva o les arrebatan el entendimiento, ¿cómo responsabilizar a los mortales de sus acciones? Ni Homero ni sus oyentes se plantearon nunca esta pregunta, que por lo demás tampoco admite una respuesta categórica. Homero presenta dos niveles de determinación, uno divino y otro humano, entre los

cuales no había ninguna incoherencia en aquella época prefilosófica.6

En otras partes, el poema avanza sin que se produzca intervención divina, un aspecto que ha suscitado menos comentarios. Cuando los héroes debaten o suplican, Homero permite que se desarrollen escenas enteras sin la acción directa de ningún dios. En el libro 7, tras el duelo inconcluso entre Héctor y Áyax, griegos y troyanos debaten en sendas asambleas sobre cómo proceder. Ningún dios interviene en ellas, ni siquiera en la imprudente decisión de Príamo al final de la asamblea troyana. Ningún dios guía a ninguno de los bandos para que se pongan de acuerdo en enterrar a sus muertos, ni los asiste cuando lo hacen aprovechando una tregua. Esta ausencia resulta especialmente llamativa en el libro 9. Aquiles y los tres enviados aluden a los dioses en sus discursos, pero estos no desempeñan ningún papel explícito ni en lo que se dice ni en las consecuencias de lo dicho. En el libro 11 encontramos otro episodio similar, que

empieza cuando el héroe Eurípilo es rescatado tras haber sufrido una herida. Aquiles siente curiosidad al verlo pasar y envía a Patroclo a averigüe qué ha ocurrido. Patroclo se muestra atento con el herido y mantiene una larga conversación con el anciano Néstor. Los más o menos 275 versos de esta secuencia son cruciales para el plan de Zeus, pero en ningún momento se menciona en ellos la intervención de ningún dios.

Las escenas más intensas del poema tienen como protagonista a Andrómaca, y en ellas los dioses también están ausentes. Ninguna divinidad guía a la esposa de Héctor hasta su marido en el libro 6, cuando se encuentra con él dentro de Troya, ni influye tampoco en su conmovedor encuentro. Ningún dios le comunica su muerte en el libro 22 ni la recuperación de su cadáver en el libro 24. Una de las cosas más repetidas por Andrómaca a lo largo del poema es que Héctor lo es todo para ella y que sin él estaría desamparada. Tal es la razón, creo, por la que siempre está sola, sin ninguna divinidad que la guíe.

A pesar de este patrón de agencia general y ausencias intermitentes, los dioses de Homero no son invenciones suyas. Ares y Poseidón, incluso Dioniso y, probablemente, Hera son nombres atestiguados en el registro escrito ya en el periodo micénico, hacia el año 1300 a. C.: el nombre de Zeus está relacionado con el nombre de un dios del cielo del periodo «indoeuropeo», en torno a 2000 a. C., y a una de sus esposas, Dione, se le atribuye de forma convincente el culto de Dodona desde tiempo inmemorial.7Es probable que Apolo sea una adaptación griega del dios Apaliuna, presente en Asia occidental y atestiguado en textos hititas, también hacia 1300 a. C. Afrodita

también es prehomérica, aunque su origen no se remonta tan atrás: surge a raíz de las interacciones de los griegos con los fenicios y otros habitantes de Chipre, entre 1150 y 1050 a. C.8En

cualquier caso, era anterior a la época de Homero, y su público estaba perfectamente familiarizado con ella.

En la *Ilíada,* las divinidades que portan estos antiguos nombres están alineadas con uno u otro bando de la guerra. Hera, Atenea y Poseidón son antitroyanos, mientras que Apolo, Ares y Afrodita (las tres *A*) son protroyanos. Homero no da cuenta de estas simpatías cuando se manifiestan por primera vez, pero las referencias repartidas a lo largo del poema permiten aclararlas. Poseidón, descubrimos en el libro 21, había sido engañado por el anterior rey de Troya, al que había ayudado a construir unas murallas: de ahí su hostilidad antitroyana. Apolo también había participado en la construcción de esa muralla, pero es protroyano, quizá porque se lo asociaba con algunos cultos locales cercanos en Asia occidental. En cuanto a Ares, el dios de la guerra, es hijo de la antitroyana Hera, pero se lo relacionaba a menudo con los bárbaros tracios, aliados de Príamo, lo que lo convierte, a pesar de su madre, en aliado de Troya.

Detrás de la postura de las diosas subyace algo que conocemos mejor por autores más tardíos.9Antes de la guerra de Troya, Hera, Atenea y Afrodita se habían enzarzado en una disputa a propósito de cuál de ellas era la más bella; algunos dicen que ocurrió durante las bodas de Tetis y Peleo. El veredicto de esta riña femenina acabó recayendo en el príncipe troyano Paris, al que las diosas fueron a buscar a su aprisco de ovejas del monte Ida. Las tres intentaron sobornarlo, y Afrodita ganó prometiéndole a Helena, la mujer más bella del mundo. Como consecuencia de ello, Afrodita, la vencedora del concurso de belleza, es protroyana, mientras que las perdedoras, Hera y Atenea, son implacables enemigas de Troya, aun cuando sus habitantes, ignorantes de todo esto, siguen honrando a Atenea en un gran templo de la ciudad.

Solo al principio del libro 24, casi al final del poema, se menciona de forma explícita la conexión entre el odio de las diosas hacia Troya y la locura destructiva de Paris. Los dos versos siguientes incluso mencionan el juicio de Paris, pero yo soy de los muchos que consideran que no son de Homero y que fueron añadidos por un intérprete posterior, tal vez uno que recitaba tan solo las partes finales del poema y que quería dejar claro su trasfondo.10No obstante, es posible rastrear indicios del juicio de Paris en libros anteriores, lo que demuestra que Homero esperaba que su auditorio conociera la

historia. Como bien comprendió Auerbach, en los héroes mortales de Homero no suele haber honduras ocultas; lo que no acertó a ver el filólogo alemán es que las diosas sirven de contraejemplo: poseen un trasfondo que se da por presupuesto, y por eso mismo no se declara abiertamente. Homero no inventó ese trasfondo, solo daba por hecho que su auditorio establecería las conexiones pertinentes a partir de sus conocimientos previos. Esto es algo de lo que los lectores modernos deben ser conscientes.

Aunque se remontan muy atrás en el tiempo, las divinidades homéricas tienen conexiones concretas y locales en el espacio. En la *Ilíada* están vinculadas a determinados santuarios y, a veces, se les rinde culto con epítetos que las relacionan con un lugar o una función. Afrodita está vinculada a un templo de Pafos, en Chipre, donde su culto tuvo una gran importancia en la vida real; Hera, a Argos; y Poseidón, «el que sacude la tierra», posee un palacio submarino en Egas, en la costa de la actual península de Galípoli. Zeus también tiene un santuario en el monte Gárgaro, cerca de la llanura troyana, desde donde puede observar la batalla más de cerca. De Hera se dice que les profesa un cariño especial a Esparta, Argos y Micenas, pero, aun así, está dispuesta a permitir que Zeus las arrase con tal de que le conceda destruir la odiosa Troya: un escalofriante recordatorio de cuál es la actitud de los dioses hacia los simples mortales.[11]

Estos centros de culto locales permiten atraer la lealtad de sus dioses, pero son secundarios con respecto a la residencia que las divinidades principales comparten en el

poema: estas viven, conversan, festejan y beben en el monte Olimpo, una gran montaña del norte de Grecia que «no agitan los vientos ni moja la lluvia ni tocan las nieves», tal como se dice en la *Odisea*, imagen que poco tiene que ver con las cumbres reales del Olimpo y el manto nevado que, incluso en verano, cubre las plantas alpinas de sus estratos nivales.[12]Aquí es donde los dioses homéricos se reúnen y transcurren amenamente los días. Al comienzo del libro 4 se hallan reunidos en el palacio olímpico de Zeus y beben néctar en copas de oro mientras contemplan Troya tras el duelo entre Paris y Menelao. Al principio del libro 8, Zeus impone una neutralidad divina y prohíbe a los dioses que desciendan a la tierra para tomar parte en la guerra. Las celebraciones continúan en el Olimpo durante el tiempo que dura el veto.

La idea de concentrar a los dioses en el Olimpo es un recurso poético. En la vida real no se conoce ningún culto a los dioses olímpicos en cuanto colectivo. A veces los lectores modernos piensan en ellos como

un grupo de doce, las doce divinidades, y, a decir verdad, desde muy temprano podemos rastrear en la poesía poshomérica la idea de doce dioses que requieren doce porciones separadas de un sacrificio.[13] En la *Ilíada*, sin embargo, son diez, no doce, las divinidades más prominentes del Olimpo, a las que es posible añadir al menos otras cinco. Los dioses que con mayor frecuencia aparecen en Homero se presentan más bien como una familia, aunque no todos sus miembros tengan su residencia en la montaña. El díscolo Dioniso, hijo de Zeus, brilla por su ausencia, a pesar de la importancia que su culto tenía en la vida real. Lo mismo puede decirse de Deméter, hermana y esposa de Zeus —«la rubia Deméter», la llama Homero en un símil en el que la diosa asiste a una cosecha en una era, ya que el trigo es rubio como ella—: debido a la pérdida de su hija Perséfone, Deméter estaba asociada con el inframundo, lo que la convierte en una presencia poco adecuada para el Olimpo.[14] Ártemis, hija de Zeus, es llamada «señora de los animales salvajes», un título muy antiguo, cuando baja para unirse a la refriega, pero, aunque su culto y su mito también eran omnipresentes, no ocupa un lugar destacado en el poema, quizá porque se encuentra más a gusto entre la naturaleza silvestre y porque una de sus funciones primordiales, la crianza de niños pequeños, estaba fuera de lugar en un poema de asunto bélico.[15]

¿Por qué congrega Homero a sus dioses principales en una familia y los sitúa en una montaña determinada? En muchas otras culturas, incluidas las de algunas partes de Oriente Próximo, los dioses viven en un monte elevado, se reúnen en consejo y se interrelacionan, al menos en parte, como lo haría una familia. Algunos homeristas modernos afirman, por tanto, que el poeta tomó prestada esta caracterización de algún prototipo originario de Oriente Próximo.[16] Si Homero hubiera sido el primero en importar este tipo de formato y hubiera presentado a sus dioses de un modo extranjerizante, a sus oyentes les habría causado extrañeza. Es cierto que en su descripción de Afrodita se detectan algunos toques exóticos de cuño oriental, pero no resultan sorprendentes, ya que esta diosa es una creación de los griegos chipriotas de principios de la edad oscura: nada en el poema implica que otros olímpicos fueran vistos a través de ese prisma.[17] Aun suponiendo que Homero hubiera sido capaz de entender su lengua, no existe ninguna fuente conocida en los textos del Oriente Próximo de la que pueda derivarse la imagen de la familia celestial que encontramos en la *Ilíada*.[18]

Los mitos y sociedades que conocemos en Oriente Próximo son muchos y variados. En lugar de especificar una única fuente, quienes defienden su influencia en los dioses de Homero apelan a veces a

«amplias corrientes de la tradición internacional» en las que flotaban una masa de patrones narrativos.[19]Los motivos de la familia celestial, la asamblea y la montaña no requieren una filiación tan vaga. Las montañas son un espacio obvio con el que los fieles relacionan a sus dioses, y así ha ocurrido en numerosas partes del mundo que nunca tuvieron contacto alguno con las leyendas del

«Oriente Próximo». En cuanto a la idea de la familia o de la asamblea, se trata de proyecciones celestiales de formas sociales terrenas: un molde a través del cual los mortales pueden imaginar fácilmente a sus dioses. La familia y el consejo o asamblea eran dos colectividades básicas del mundo griego, y es muy posible que los poetas anteriores a Homero ya hubieran proyectado sus estructuras en el plano celestial. En cualquier caso, en la *Ilíada*, los dioses se reúnen y debaten, pero, a diferencia de las divinidades de los textos de Oriente Próximo, no son descritos de forma explícita como una asamblea.

Además de la familia principal, muchas otras divinidades visitan el Olimpo, aunque no residan allí. La reunión más concurrida es la convocada en el libro 20, cuando Zeus se dispone a permitir que los dioses tomen parte en la batalla. «Ninguno de los ríos se hallaba ausente, a excepción del Océano»: dado que el Océano delimita y mantiene el mundo unido, su presencia supondría que todo se desmoronase. Las ninfas, en cambio

—las «que frecuentan las hermosas arboledas y los manantiales de los ríos y las herbosas praderas»—, sí pueden tomarse un permiso y, por tanto, acuden al Olimpo.

Homero tiene en mente un consejo multitudinario que nos maravilla con solo imaginarlo. Reuniones similares aparecen en algunos de los textos de Oriente Próximo que se han conservado, como los relatos babilónicos sobre la entronización del gran dios Marduk y su creación del universo, pero ninguno iguala la exquisita belleza de Homero. [20]

Los visitantes olímpicos de Homero no podrían ser más distintos de la sagrada familia del cristianismo. Aunque Zeus es su soberano, lo estaríamos malinterpretando si viéramos en él un primer paso hacia el monoteísmo, como si este fuera el punto final

inevitable de la experiencia religiosa de los mortales. Zeus no es un dios eterno. No ha creado el universo. Es hijo de padres celestiales y solo se convierte en rey después de librar una guerra contra el soberano anterior, el cruel Crono, su padre. Homero hace alusión a estas batallas, pero solo de modo tangencial, como hechos

pertenecientes al pasado. Relatos similares de luchas por la sucesión en el cielo eran conocidos desde antiguo en Oriente Próximo y se contaban en distintas lenguas. Por una vez, es posible concretar los lugares donde los griegos entraron en contacto con estas tradiciones: en el norte de Siria y, más tarde, a medida que los viajeros las difundían, las islas de Chipre y Creta. En estas islas, durante los siglos X a IX a. C., se entrelazaron con un relato de origen griego sobre el nacimiento de Afrodita y otro sobre la infancia del joven Zeus, pero Homero no les dedica ninguna atención.21 Su epíteto para Crono es «de tortuosas intenciones», que deriva de otro más antiguo y adecuado, «el de la curva hoz», pues tal era el arma que había utilizado para castrar a su padre en los antiguos relatos de sucesión. Homero y sus maestros modificaron el epíteto para que perdiera sus connotaciones violentas.22

Al igual que Crono, Zeus podría ser derrocado algún día, pero mientras tanto su fuerza sigue siendo impresionante, hasta extremos que los simples mortales apenas logran concebir. Homero nos ayuda a hacerlo mediante algunas imágenes memorables. Al principio del libro 8, por ejemplo, Zeus disuade a los dioses de que se unan a la batalla advirtiéndoles que podría colgar una cuerda de oro desde la cima del Olimpo hasta la tierra y tirar de ellos hacia arriba, junto con el mundo entero: tal es su sobrecogedora fuerza. La imagen de la cuerda fue reaprovechada por lectores posteriores, entre ellos Aristóteles, que la utilizó para expresar la sensación de que existe un poder divino que recorre el mundo. Otros imaginaron que la cuerda era en realidad la cadena del ser, en la que todo tiene su lugar fijo.23 En Homero no tiene tales connotaciones.

Zeus es el padre de los dioses y los hombres, pero, como tantas familias de monarcas, la suya es tan fascinante como disfuncional. Está casado incestuosamente con Hera, su hermana natural, que siempre anda quejándose y le inspira una gran desconfianza. Ella, a su vez, también desconfía de él, ya que la fidelidad conyugal no es su fuerte. Zeus es un seductor desinhibido que acosa sexualmente a las mortales, incluso a aquellas que, en términos modernos, serían menores de edad. Los demás dioses hacen lo mismo. Los miembros de la familia de Zeus también discuten, se pelean y mantienen relaciones sexuales con los mortales de los que se encaprichan.

A petición Tetis, Zeus traza un plan que solo él conoce en su totalidad. Dicho plan comprende intervalos durante los cuales otras divinidades pueden actuar por libre (como en el libro 5), hasta que Zeus les prohíbe tomar parte en las hostilidades en el libro 8. Los dioses volverán a tomar las armas en el libro 14, aprovechando que Hera ha

seducido a Zeus y este se ha quedado dormido. En el libro 20, Zeus dará permiso para que los dioses vuelvan a la guerra y luchen entre ellos. El artificio de este plan general, con sus interrupciones, es la manera en que Homero sostiene la trama hasta su conclusión, y también lo que le permite prolongarla sobre la marcha.

El plan funciona porque Zeus es muy fuerte. Cuando impone su veto, los dioses obedecen, aunque sea a regañadientes, porque temen su poder. Hera y las demás diosas protestan cuando les anuncia sus intenciones, pero nunca logran que cambie de opinión. Su manera de dirigirse a él refleja su superioridad. Él es quien ocupa la cúspide de la pirámide olímpica. Cuando una divinidad recibe un insulto o una herida, sube al cielo volando y se queja ante él con la esperanza de que se compadezca de ella o le permita resarcirse: así, cuando Ares resulta herido, primero lo reprende pero luego lo ayuda; sin embargo, en el caso de Afrodita, se limita a escucharla con una sonrisa. En cuanto poderoso cabeza de familia, es la figura a la que sus parientes recurren cuando sufren daños o agravios. Una vez más, el modelo de poder y de relaciones sociales terrenal se proyecta en los dioses del cielo: no hay necesidad de derivar estas escenas a partir de prototipos similares conocidos a través de los textos de Oriente Próximo.

Quien opte por desobedecer a Zeus debe hacerlo a escondidas, ya que puede acarrearle brutales represalias, como demuestra la experiencia de Hera, tan dada a malograr los planes de su marido. En cierta ocasión, la diosa perjudicó a Heracles, hijo de Zeus y una madre mortal. Como castigo, Zeus la suspendió cabeza abajo entre las nubes con dos yunques colgados de los pies y las manos atadas con una cadena de oro. En otra ocasión, puso sobre ella sus «invictas manos». Y es que la violencia doméstica estaba a la orden del día: en el libro 15, cuando Zeus despierta tras haberse dejado seducir, amenaza con moler a golpes a su esposa, que solo se libra del castigo tras prestar un solemne juramento.[24]

Dioses y diosas discuten, se pelean, mienten y luchan, lo cual influye en el curso de la trama, sobre todo cuando gozan de libertad para tomar partido, como ocurre durante los juegos del libro 23. Hay humor, por ejemplo cuando los dioses se ríen de uno de ellos o cuando nosotros, como Zeus, sonreímos ante la herida de Afrodita o al escuchar el diálogo entre Hera y el Sueño. En el libro 21, dioses y diosas incluso luchan entre sí en el campo de batalla, una estampa cuya imagen y sonido hacen que el corazón de Zeus «ría de deleite». Estas peleas, no obstante, se ciñen a determinados límites por razón de sexo: los dioses luchan contra las diosas y las diosas contra las diosas, pero ningún dios lucha contra un dios. Bajo la guía de la musa,

Homero se atreve incluso a referir las mismísimas palabras de los dioses, a pesar de que estos hablan una lengua propia y, cuando descienden entre los mortales, se ven obligados a adoptar la de estos.

Su papel es tan cautivador y su representación tan exquisita que podrían parecer dioses

poéticos, muy distintos de los que sus oyentes daban por sentados en la vida real. Esta forma de interpretarlos requiere un examen más detenido.

Capítulo 28

¿Sublime frivolidad?

A veces Homero se refiere a los dioses de la *Ilíada* mediante la palabra *theos*, pero lo cierto es que las divinidades del poema poseen una personalidad manifiesta. Discuten, ríen, hacen el amor, luchan y, en general, se comportan de un modo inconcebible en un poder impersonal. Poseen carácter propio: Hera es la esposa astuta y resentida que a menudo se sirve de Atenea como aliada, mientras que Apolo va a lo suyo y en ningún momento importuna a Zeus ni trata de eludirlo.

Cuando las divinidades bajan a la tierra suelen disimular su apariencia, pero estas transformaciones temporales no alteran su personalidad.1Tanto el narrador como sus personajes también hacen referencia a los poderes divinos, como la Lucha o las Súplicas, siempre en relación con el contexto en que aparecen. Se trata de poderes personificados: la Lucha, por ejemplo, grita, y las Súplicas son viejas y arrugadas.2Según una opinión moderna bastante influyente, fuera de la poesía épica, los dioses griegos eran concebidos como poderes, no como personalidades.3Yo no hago tal distinción: en el arte y en las plegarias, en los mitos y epítetos que las acompañan, los dioses griegos eran personalidades también fuera de la poesía. En un importante comentario, Heródoto afirma que Homero y Hesíodo fueron quienes fijaron los títulos, los atributos y la forma de los dioses griegos. Para él no eran fantasías poéticas.

Aun así, en la *Ilíada* los dioses intervienen de maneras que nos parecen totalmente milagrosas. En los libros 3 y 20, hacen desaparecer a héroes que están a punto de perder un duelo: Poseidón, por ejemplo, levanta a Eneas en volandas y lo lanza por encima de

«las numerosas filas de hombres y carros» para alejarlo de Aquiles. En una ocasión, Hera concede a los caballos de Aquiles el don del habla.

En otra, altera la duración del día enviando al sol, en contra de la voluntad de este, a ponerse en el Océano, con lo que la jornada victoriosa que Zeus le ha concedido a Héctor termina antes de tiempo.[4] Los

parlamentos y la acción del poema son tan trepidantes que resulta fácil pasar por alto la magnitud de estas intervenciones. La *Ilíada* no se ciñe a las leyes de la naturaleza, un concepto bastante desconocido para Homero.

En la vida real, nadie esperaría que los dioses lo sacaran de una batalla volando por los aires. Por razones poéticas, la magnitud de la intervención divina se presenta de un modo exagerado, pero la posibilidad de que los dioses intervinieran a una escala menor

era real para la mayoría de los griegos. Homero habla de una época en la que los héroes no eran como los mortales de hoy en día y magnifica el poder de los dioses en aras de una trama y un argumento que él mismo ha elegido.[5]

También alude a un poder externo que parece omnipresente: el hado o destino. En dos ocasiones, Zeus sostiene una balanza de oro y pesa en ella un par de suertes para ver cuál prevalece en un momento en que la muerte de un héroe muy querido por él parece inminente. Podría dar la impresión de que el padre de los dioses se pliega a un poder externo, el Destino, que es más fuerte que él.[6] Lo cierto es que Zeus ya ha anunciado de antemano la muerte tanto de Sarpedón como de Héctor como parte de su plan, por lo que la balanza no es más que un recurso que dramatiza un desenlace ya predicho.

Cuando los personajes de Homero hablan de la Moira ('destino' o 'porción'), no se refieren por fuerza a nuestro Destino, con mayúscula. A menudo se refieren simplemente a la muerte. Por lo demás, sus discursos tienen lugar en un poema al que Homero va dando forma sobre la marcha y en el que él mismo decide lo que ha de suceder. El destino añade dramatismo, pero no tiene por qué ser un poder situado por encima de Zeus y que este debe acatar.

La noción de destino ha coexistido con el nombre de divinidades personificadas en muchas otras culturas. En la poesía preislámica se conoce como *dahar* y es un elemento poderoso que abarca una concepción flexible del tiempo y el destino. También es un elemento implícito en las versiones de la epopeya de Manás, incluso en aquellas más impregnadas de religión musulmana; así, en una extensa narración del episodio del banquete funerario, transcrita en la década

de 1920, un joven kan le dice a su consejero:

«Si vas a emprender un largo viaje en solitario, no galopes. A todos los mortales les llega su turno, así que haz lo que tengas que hacer en el tiempo de que dispongas». En un antiguo texto babilónico, la diosa Nintu es llamada «creadora de destinos», función que también se le atribuye en el poema de Gilgamesh.[7] En Homero, a Zeus podría describírselo de manera similar, pero las escenas en las que pesa las suertes en la balanza hacen que esa relación sea más vívida que en cualquier texto de Oriente Próximo.

El uso que Homero hace del destino no debía de parecerles una invención poética a sus oyentes; de hecho, la Moira gozaría de una larga vida en el pensamiento, los epitafios y la mentalidad de los griegos.[8] En la *Ilíada* encontramos una metáfora sumamente potente y precisa a este respecto: los personajes dicen que la Moira «hiló» tal o cual suceso para un héroe a su nacimiento.[9] En su magnífica respuesta a la súplica de Príamo, Aquiles se refiere a los dioses como los que hilan y, con ello, determinan los sucesos cruciales de la vida. Por eso los mortales llevan una existencia penosa, mientras que ellos viven sin preocupaciones. En otro lugar, Hera se refiere al Destino (*aisa*) como la hilandera que

decretó la suerte de Aquiles en el momento de su nacimiento. De forma parecida, Hécuba dice que el poderoso Destino hiló para Héctor —también al nacer— que terminara siendo pasto de los perros a los pies de un hombre poderoso, lejos de sus padres. La diferencia es que Hécuba habla en retrospectiva, cuando su suerte ya se ha concretado.

La *moira*, o porción de un mortal, no era una noción nueva introducida en la poesía de manera reciente y que, por tanto, no acababa de encajar con un mundo más antiguo en el que los dioses seguían apareciendo e interviniendo en la vida de los héroes.[10] La idea de que la suerte de una persona estaba hilada por el Destino también venía de muy antiguo. Si vamos al detalle, es posible encontrar incongruencias entre el Destino y la intervención divina, el hilado de la *moira* y el plan concebido por Zeus, pero en cualquier caso son conceptos que seguirán apareciendo en los textos griegos mucho después de la *Ilíada*. Al igual que Homero, los lectores deben convivir con ellos.[11]

A pesar de todo, nada de cuanto se hila o se predestina invalida las ofrendas que los mortales hacen a los dioses. Los oyentes de Homero, ciertamente, no consideraban que los ritos de culto que se rinden en la obra fueran una fantasía poética. Los héroes hacen ofrendas para

evitar desgracias y obtener favores, objetivos que seguirán siendo los principales motivos del culto en la vida real durante toda la Antigüedad precristiana.

En el poema, como en la vida, las ofrendas incluyen animales, a los que se mata y se despieza de modo ceremonial para luego asarlos. Tal como ha postulado una moderna teoría del sacrificio, no es posible detectar signo alguno de culpabilidad en quienes realizan estas matanzas.12Las dos detalladas descripciones de sacrificios que aparecen en el poema son coherentes, pero no sustentan la idea de que los oferentes intenten reconstituir al animal, como si su muerte nunca hubiera ocurrido. Homero no reprime la culpabilidad ni la disculpa, que serían imposiciones modernas sobre el rito. En el libro 8, Agamenón, angustiado por el avance de los troyanos, le reza a Zeus diciendo que, de camino a Troya, nunca pasó por ninguno de sus altares sin quemar en él «grasa y muslos de bueyes en mi ansioso deseo de saquear Troya, la de altos muros». No hay aquí rastro alguno de culpabilidad por haber matado a esos animales. En respuesta, Zeus desiste momentáneamente de su plan y da un respiro a los griegos: los dioses no tienen reparos en disfrutar del aroma de las ofrendas que ascienden hasta ellos en forma de humo. 13

Como en la vida real, los héroes hacen juramentos y apelan a los dioses para que los favorezcan y castiguen a los transgresores. En la *Ilíada*, las ofrendas que acompañan a los juramentos se describen con notable precisión: Agamenón corta el pelo del animal que se dispone a matar, lo deposita en las manos de quienes asisten al sacrificio y luego lo degüella. El cadáver no se asa para ofrecerlo a los dioses, sino que se aparta o se

arroja al mar.14Este procedimiento tan detallado difiere de los rituales celebrados en otras ocasiones, en que los que se mata y se asa al animal, pero no porque Homero se lo invente, sino porque las ofrendas vinculadas a los juramentos seguían un protocolo distinto, también en la vida real.

A lo largo de la *Ilíada*, los mortales rezan a los dioses incluso en pleno fragor de la batalla. Tampoco estas invocaciones son una invención homérica. Homero las describe en términos que coinciden con los atestiguados en las oraciones cotidianas. Siguen un patrón: primero, la invocación al dios; después, el ruego de sus favores, y, por último, la petición concreta.15Las libaciones de vino acompañan a las palabras y se ejecutan con el debido ceremonial, de nuevo como en la vida real: verter vino era, también en la realidad, la forma más sencilla y rápida de compartir una ofrenda con un dios. En algunos momentos estelares

del poema se especifica el tipo de copa con el que se hace la libación, y entre estas destaca la empleada por Aquiles cuando reza para que Patroclo regrese sano y salvo antes de que este salga a luchar. Aquiles, nos explica Homero, es el único que bebe vino y hace libaciones con esa copa, y solo cuando se dirige a Zeus.[16] Se trata de un énfasis poético, acorde con el momento tan crucial de la trama, pero va acompañado de un ritual preliminar con el que su público debía de estar familiarizado: Aquiles limpia la copa con azufre, la enjuaga con agua limpia y después se lava las manos.

Aquí, como en otros lugares, el ritual ralentiza el poema y le confiere un aire de solemnidad.[17] Aunque la escena no sea una fantasía poética, Homero, como siempre, elige con cuidado lo que narra y omite aspectos del culto y las creencias cotidianas que podrían complicar la trama o desviar la atención. En la vida real, los mortales sentían un gran temor a la contaminación (*míasma*) que se relacionaba con los cadáveres, entre otras muchas cosas, pero Homero obvia este punto, en parte porque su purificación habría ralentizado considerablemente el relato.[18] También excluye el culto a los héroes muertos, ya que habría entrado en conflicto con la existencia sombría y confinada de estos que se trasluce en el poema. En la *Ilíada* tampoco aparecen héroes que formulen preguntas a los dioses en un santuario oracular, pese a que tales lugares florecieron como nunca en el mundo griego durante la época de Homero. En lugar de ello, los dioses se comunican indirectamente a través de los augurios, en especial el vuelo de las aves. Los augurios eran un elemento omnipresente en la vida griega. Solo una vez se menciona a un arúspice versado en leer las entrañas de los animales sacrificados, que también eran indicadores de las intenciones divinas y con frecuencia eran estudiadas por expertos en la vida real.[19]

Los destinatarios del culto y el ritual tampoco son invención de Homero. Al ser dioses inmortales, nunca mueren ni envejecen, algo que los señores mortales de nuestro

multiverso digital también aspiran a lograr algún día. Con un gesto de la mano pueden derribar un muro entero o elevar a un héroe hasta el cielo. Sus gritos y zancadas son formidables, igual que el estruendo de sus cuerpos al caer.

Los dioses observan y escuchan lo que ocurre en la tierra, y a veces se compadecen de lo que ven. Durante toda la Antigüedad, las oraciones y dedicatorias inscritas se dirigen a los dioses específicamente como «oyentes» y dan por supuesta su atención a los asuntos humanos.[20] En la *Odisea*, como en la poesía de Hesíodo, los *daímones* divinos

merodean entre los hombres y toman nota de sus fechorías.[21] En la *Ilíada* no encontramos esta especie de Stasi celestial: sus dioses miran o descienden de vez en cuando, pero son espectadores, no espías.

A pesar de su tamaño, en la *Ilíada* los dioses deambulan de incógnito entre los héroes mortales y mantienen un trato aún más cercano y amistoso con los lejanos e intachables etíopes. Muy de vez en cuando, también se aparecen directamente ante un héroe: en el libro 1, cuando Atenea, con sus ojos llameantes, interviene en la gran disputa, lo hace de un modo visible para Aquiles, pero para nadie más. Al principio del libro 4, la diosa baja al campo de batalla para poner fin a una tregua temporal, y durante su descenso se la compara con una estrella que despide centellas, pese a que en realidad no ha adoptado tal aspecto. Atenea, se nos dice, aterriza «entre las filas» de los dos ejércitos y

«el asombro se apoderó de los que la contemplaron»: es el único caso en que un dios se presenta a la vista de todo el mundo con su aspecto real, como una epifanía; sin embargo, enseguida adopta la apariencia de un hombre y corre en busca del troyano al que desea dirigirse.[22]

Por regla general, cuando los dioses visitan a los héroes se presentan como Atenea acaba haciendo aquí: bajo el aspecto de un mortal conocido. Solo entonces les hablan y los tocan. Este tipo de contacto es mucho más directo de lo que cupiera esperar en la vida real, no en vano los héroes de Homero no son, como ya se ha dicho, «como los hombres mortales son ahora». Los encuentros de tercera fase con las divinidades homéricas se ajustan a un patrón básico: el dios aparece disimulando su identidad, habla, interviene y, en general, solo cuando se marcha queda claro quién es. Su presencia infunde temor, pero el dios tranquiliza a los mortales. Es poco probable que este patrón sea una invención homérica. También aparece, de manera independiente, en algunas partes de la Biblia, como en las visitas de los ángeles a Agar, la esclava de Abraham, a los padres de Sansón, al joven Tobías o a María y los apóstoles.[23] Homero no hace más que adherirse a una convención.[24]

No se trata tan solo de un recurso literario. Los oyentes de Homero percibían de un modo general la presencia divina en las batallas de la vida real, al igual que sus

descendientes la percibieron al luchar contra los persas, o, siglos más tarde, los cristianos adivinaron la mano de Santiago en sus batallas contra los moros en España.

Los encuentros con las divinidades también podían producirse a

distancia: en sueños.

Por la noche, la frontera entre dioses y hombres se abría de par en par. En la *Ilíada*, Zeus envía a la personificación del Sueño para que penetre en el dormitorio de un héroe y le hable mientras duerme. En siglos posteriores, mientras los mortales dormían, los propios dioses parecían estar a su lado. Estas visitas tenían un estímulo adicional, desconocido para los héroes homéricos: las estatuas e imágenes personalizadas de dioses y diosas que proliferaron tanto en espacios públicos como domésticos. Quienes convivían a diario con esta abundancia de imágenes tenían una idea más definida del aspecto de las divinidades y soñaban con ellas más fácilmente. Las imágenes perfilaban los contornos de los dioses y ayudaban a los durmientes a identificar su experiencia al despertar.

En un pasaje famoso, el crítico Longino, que escribió no antes del siglo I d. C., señaló que Homero «hace cuanto está en su poder para convertir a los hombres de la guerra de Troya en dioses y a los dioses, en cambio, en hombres».[25] Longino no veía esto con buenos ojos, pues consideraba que esta forma de representación era indigna de la divinidad tal y como él la entendía, pero su observación puede generalizarse tanto en un sentido como en el otro. Cuando Homero dice que un héroe es semejante a un dios, a menudo lo hace con intenciones dramáticas, ya que pronto le llegará la muerte. Se asemeja a un dios en algunos aspectos, pero no en su inmortalidad, que es lo crucial.

Aun así, Homero afirma por boca de Aquiles que el pueblo invocaba a Héctor «como a un dios» y que cierto sacerdote era honrado de la misma manera en la ciudad.[26]

Este honor no era una prerrogativa de los troyanos. El poderoso Toante es un caudillo etolio, «con mucho el mejor de ellos, hábil con la jabalina y valeroso en la lucha cuerpo a cuerpo, y en la asamblea eran pocos los griegos capaces de superarlo cuando los jóvenes contendían por medio de la palabra», un héroe polifacético al que también «su pueblo veneraba como a un dios». A lo largo de la historia griega posterior, hubo hombres y mujeres excepcionales a los que se les otorgaron honores calificados explícitamente de

«iguales a los de los dioses», incluso en vida. En mi opinión, las palabras de Homero tienen ya esa fuerza porque describen a figuras excepcionales a las que se tributan honores dignos de una divinidad cuando todavía están vivas. Con el tiempo, el mundo griego rindió culto a gobernantes, atletas y mujeres de excepcional belleza, pero la

raíz de este fenómeno se percibe ya en la poesía de Homero, aunque sea en clave menor. En ningún caso fue, como algunos estudiosos creyeron en su día, una importación oriental.[27]

Si los héroes pueden ser semejantes a los dioses, los miembros de la familia olímpica también se asemejan a los humanos en multitud de aspectos. Cuando Zeus y Hera, hermano y hermana, se enamoraron, la primera vez que mantuvieron relaciones sexuales fue, recuerda Zeus, a escondidas de sus padres: eran, pues, como los jóvenes amantes mortales, que se adentran en la intimidad de un prado para hacerlo donde nadie pueda verlos. En el campo de batalla, cuando Ares, dios de la guerra, mata a un mortal, se detiene para despojarlo de su armadura. En realidad, él no la necesita, pero Homero lo representa como si fuera un héroe victorioso que expolia el enemigo al que acaba de abatir.[28]

Los dioses de Homero están representados como superaristócratas, hasta extremos que a los lectores igualitaristas todavía les cuesta apreciar. Al igual que los héroes, estos megadéspotas celestiales poseen una noción muy acentuada de su *timé* u honor. La petición de Tetis a Zeus gira en torno al honor de la diosa, y cuando los griegos levantan un muro provisional alrededor de las naves y el campamento, Poseidón lo interpreta como una afrenta a su honra.[29] Básicamente, los dioses ven a los mortales como los aristócratas ven a las clases subalternas, y esto es fundamental para comprender su presentación en la *Ilíada*. En general, los dioses se cuidan de los hombres del mismo modo que un aristócrata puede cuidarse de quienes están a su servicio, pero, cuando se sienten insultados, se vuelven terriblemente hostiles y crueles, como haría un aristócrata con un inferior insolente. Los dioses también respetan a los extranjeros y a los suplicantes, de igual forma que un noble los respetaría en el mundo terrenal.

Al igual que los héroes, los dioses viven en una cultura de la vergüenza: perciben y reconocen las limitaciones que les impone la vergüenza, o *aidós*, y evitan todo lo que pueda ser *aisjrón*, vergonzoso.[30] También sienten compasión. Viven en lo que los antropólogos sociales denominan «cultura del regalo». Hesíodo, casi contemporáneo de Homero, instaba a los hombres a ser astutos: «da al que te dé y no des al que no te dé».

Los dioses de Homero parecen abrazar esa la misma ética. En el mundo real, los aristócratas tendían a hacer el máximo bien a sus amigos y el máximo mal a sus enemigos. Las divinidades de la *Ilíada* hacen lo mismo, en especial las diosas Hera y Atenea, que ansían vengarse por haber sido derrotadas en un concurso de belleza, hasta el

punto de que, con tal de lograrlo, no les importa destruir una ciudad llena de personas inocentes.31El rencor y los celos siguen estando a la orden del día en los concursos de belleza, pero sus consecuencias no suelen afectar más que a quienes compiten.

En sus plegarias a los dioses, los héroes apelan a la reciprocidad. Nombran los obsequios que les han dedicado para que ellos a cambio les concedan favores: «si alguna vez» alguien hizo esto o lo otro —si dedicó un templo u ofrendó algún animal—,

ahora el dios debería corresponderle. La cultura griega de los votos y las ofrendas votivas —los pilares de la piedad antigua— se basaba en una esperanza similar: la esperanza de que quien da tiene más probabilidades de recibir.32Al igual que los aristócratas, los dioses tienen favoritos, no solo los hijos que engendran con los mortales, sino también aquellos que les son «queridos», sus *filoi*. También en este caso los favores pueden ser recíprocos, aunque en el trato con los dioses (y lo mismo podría decirse de los aristócratas) la contraprestación nunca es segura. Los dioses favorecen a los mortales que los han favorecido, como demuestra el hecho de que Zeus dude si debe salvar a Héctor porque este en el pasado le ha ofrecido abundantes holocaustos. El favor de los dioses emana de una preocupación egoísta por su propio honor, no por el bien de la comunidad de un héroe. Los regalos son una razón para que la divinidad muestre su favor, pero no son vinculantes.

En la *Ilíada*, los valores aristocráticos se proyectan con todo lujo de detalles en los megadéspotas celestiales, los dioses. Esta forma de concebirlos es tan omnipresente, se da tan por supuesta, que no puede ser una invención de Homero. Tampoco es específica de la edad oscura griega. En la sociedad cristiana, el cielo se pobló de santos patronos que eran proyecciones de los patronos mortales cuyo poder, capricho y estatus determinaba la vida terrenal de los cristianos. Al igual que un emperador romano, Dios acabó siendo concebido como el gobernante de una corte en la que los ángeles hacían las veces de cortesanos, ataviados con togas honoríficas como sus homólogos del mundo terrenal. Esta forma de imaginar la divinidad prevalece sobre todo entre los pueblos prealfabetizados, como se ha atestiguado desde la antropología. En las sociedades donde las relaciones sociales son muy desiguales y están muy estratificadas, las relaciones de poder se proyectan sobre los dioses magnificándolas. Son representaciones colectivas en sentido estricto. Homero y sus maestros, también analfabetos, hicieron lo mismo: aquellos dioses que en épocas posteriores habían de parecer inmorales y dignos de censura tenían sentido en un periodo en el que el poder era aristocrático e

incuestionable. Las relaciones de poder terrenales moldeaban la personalidad de los dioses.

Para los dioses, los mortales son simples mortales, del mismo modo que, para los aristócratas —las gentes de bien y de valía—, las clases inferiores no eran más que meros subalternos. La justicia cósmica no existe. Por parte de Zeus, toda manifestación de justicia patente en la narración es limitada.33La inmoderada promesa que le hace a Tetis obedece a la exigencia de corresponder los favores pasados y respetar el honor de la diosa. Zeus no empeña su palabra porque considere injusto el trato que Agamenón le dispensa a Aquiles. Pese a ser el protector de los juramentos y los extranjeros, no ve la inminente caída de Troya como un justo castigo por la fuga de Paris con la esposa de Menelao, que había agasajado al troyano cuando este era su huésped. En el libro 13,

Menelao, tras matar a un enemigo, exclama que los troyanos se comportan de modo insolente e infame porque no temen la violenta cólera de Zeus Hospitalario, «que algún día destruirá vuestra escarpada ciudad». Así ve las cosas Menelao, pero lo cierto es que, nueve libros antes, cuando Zeus discute con Hera sobre el destino de Troya, la provoca preguntándole qué le han hecho Príamo y sus hijos para concitar su animadversión.34Incluso insinúa que podría propiciar una conclusión pacífica y el regreso de Helena con su marido.

Algunos de los mejores críticos modernos han calificado de poco serio el comportamiento de los dioses en la *Ilíada*: «Este tratamiento desinhibido de los dioses —

escribió Maurice Bowra en 1930— resulta sin duda excelente a efectos poéticos».35Otros consideran que su mutabilidad obedece a un problema artístico: el de cómo incluir a unos dioses sobrehumanos como recurso en una historia. Sin embargo, no se trata de una invención motivada por razones artísticas, sino de una proyección seria y ampliamente compartida de las relaciones sociales terrenales sobre los megadéspotas celestiales. En 1938, Karl Reinhardt, algo más sutil, hablaba de la «sublime frivolidad»

de los dioses. Una vez más, esta idea contempla a los dioses desde un punto ajeno a los presupuestos de Homero y sus oyentes. Desde la óptica de un público aristocrático, el comportamiento de los dioses olímpicos equivalía a la realización de un ideal en el que los pesares duran poco y la existencia transcurre en un estado de delectación constante.

Mientras que los héroes se esfuerzan por obtener *kydos*, Zeus se regodea en su gloria sin necesidad de hacer esfuerzo alguno. Ni Homero ni su público lo habrían calificado jamás de «frívolo».

Al igual que en los aristócratas, en los megadéspotas se intuye siempre —incluso cuando juegan— la sombra de un tipo muy concreto de reacción: la ira. No solo se enfadan entre ellos, también con los mortales. Y esto no tiene nada de frívolo. Mucho después de la era aristocrática, los oráculos —por cuya boca se creía que hablaban los propios dioses— seguían haciendo hincapié en la ira divina. Durante toda la Antigüedad, por tanto, los oyentes de Homero fueron conscientes de que los dioses albergaban iras y rencores que podían manifestarse en los asuntos humanos. Aceptaban que la ira divina podía estar detrás de una enfermedad o de la destrucción de una ciudad. Podía causar terremotos o hambrunas. Algunos mitos referentes a dioses y héroes relacionaban los efectos de la ira divina con determinados lugares, explicando así la presencia de ruinas, antiguas tumbas y ciertos accidentes del paisaje. El celoso revanchismo de Hera y Atenea contra Troya no estaba reñido con las creencias cotidianas.

La ira divina no era tan solo un recurso poético, como tampoco lo eran el rencor y los celos de los dioses; más bien eran elementos que dotaban de sentido a las desgracias

humanas. La explicación de la desdicha es una de las funciones cruciales de la religión.36En la *Ilíada* abundan las adversidades, aunque en ella no aparezca ninguna de esas diosas feroces y mortíferas como las de la antigua religión hindú: no existe ninguna Kali que propague la muerte, el hambre y la enfermedad. Apolo, responsable de la peste del libro 1, tiene favoritos a los que ayuda y protege. Ninguno de los dioses homéricos es por definición el abanderado de la desdicha, sino que esta es el resultado del rencor o la ira de tal o cual dios o de una disputa entre divinidades, de suerte que a menudo la causa de las desgracias permanece oculta a los protagonistas terrenales. Para ellos, los favores y enemistades de los dioses no solo son imprevisibles, sino también inescrutables.

En el libro 2, Agamenón convoca a los seis caudillos principales de los griegos para que asistan al sacrificio de un enorme buey de cinco años en honor de Zeus. El Atrida reza para que el padre de los dioses impida que se ponga el sol —estamos en el primer día de lucha del poema— hasta que haya derribado el palacio de Príamo, desgarrado con el bronce la túnica de Héctor y enviado a muchos de sus compañeros a morder el polvo: Así habló, pero el hijo de Crono aún

no había de concedérselo.

Aceptó las sagradas ofrendas, pero incrementó las onerosas fatigas de la guerra.

No es cierto que, «en ese proceso de reflexión mutua entre dioses y hombres, cada uno comprende no solo al otro, sino también a sí mismo».37La incomprensión es inherente al lado humano de esta relación, y, como veremos, este factor resulta crucial a la hora de valorar la inmensa fuerza del poema.

Capítulo 29

Mujeres de blancos brazos

Al igual que los dioses, las mujeres de la *Ilíada* habitan un mundo paralelo al de los héroes, con el que no obstante se entrecruza, intensificando el efecto del poema. Uno de sus atributos recurrentes es la belleza. En el libro 1, Criseida y Briseida son descritas como «de hermosas mejillas»; en el libro 19, Briseida es aún más atractiva: se asemeja a la áurea Afrodita. En el libro 3, la belleza de Helena recibe el mejor cumplido de toda la poesía.1

En el poema de Gilgamesh no hay mujeres como ellas. Solo se nombra a una, la ramera Shamhat, que seduce al salvaje Enkidu y empieza a amansarlo: «Extiende tus vestidos para que yazca sobre ti, *haz para un hombre el trabajo de una mujer.* Que su pasión te acaricie y te abrace [...]. *Durante seis días y siete noches Enkidu estuvo excitado, mientras se ayuntaba con Shamhat». Según una versión más antigua, conocida desde 2015 gracias a un texto identificado recientemente, la gesta de Enkidu se prolonga durante no siete, sino catorce noches. Antes de eso, Shamhat también ha hecho el amor con Gilgamesh, que es el terror de todas las jóvenes casaderas de Uruk: la noche antes de la boda, «yacerá con la futura esposa,* él antes que nadie, el novio después».2Ningún héroe homérico se comporta de un modo tan abominable.

A diferencia de en el poema de Gilgamesh, en la *Ilíada* abundan las mujeres: las encontramos en las historias que relatan la juventud de los protagonistas, en los símiles y, sobre todo, en el palacio de Troya. No dejan de ser un complemento de los héroes y sus decisiones, pero sin ellas el poema se vería enormemente mermado. En primer lugar, exploraré el contexto social que la narración de Homero presupone con respecto a ellas, un contexto que abarca el matrimonio, el amor y la familia, el trabajo doméstico, la vestimenta y el papel público que pueden asumir las mujeres de las clases altas. Luego haré un

seguimiento de las tres mujeres más famosas del poema: Helena, Hécuba y Andrómaca, a las que Homero inmortaliza con singular destreza.

En tiempos de guerra, la esclavitud se cierne sobre el futuro de toda mujer si su ciudad es sometida. Al comienzo del poema, dos jóvenes esclavas, Criseida y Briseida, son objeto de donación, intercambio y usurpación por parte de distintos varones, pero su condición no se halla fijada de forma definitiva ni siquiera en esta terrible situación.

Briseida es de noble cuna y antes de que la capturasen era una mujer casada. Mientras

es la esclava de Aquiles, le dicen que su amo se casará con ella cuando regrese a su patria y que, por tanto, la liberará. Cuando Criseida es devuelta a su padre para poner fin a la ira de Apolo, su estatus también se modifica: Odiseo la restituye a los brazos de Crises, quien «recibió a su querida hija lleno de gozo».[3] A partir de ese momento deja de ser un objeto esclavizado y recupera su libertad.

En el futuro, volverá a ser objeto de intercambio: como toda mujer nacida libre, será entregada en matrimonio. El encargado de elegir marido era el padre, no la madre ni la muchacha misma. En una escena extraordinaria labrada en el escudo de Aquiles, se describe a un grupo de chicos y chicas elegantemente vestidos; ellos portan dagas de oro en talabartes de plata, mientras que ellas lucen hermosas guirnaldas. La atmósfera es de una exquisita cortesía, y sin embargo a las muchachas se las describe como

«valoradas en muchos bueyes», un epíteto tradicional.[4] Su valor tenía importancia con vistas al matrimonio, de modo que ¿cómo se concertaba?

Las costumbres matrimoniales de la *Ilíada* se han interpretado como prueba de que el poema combina usos de distintas épocas y de que, por tanto, no retrata la realidad social de un periodo determinado. A mi entender, la obra presenta una fuerte unidad en este aspecto.[5] Las muchachas se casaban muy jóvenes, probablemente hacia los catorce o los dieciséis años, como atestiguan evidencias posteriores. Las novias, todas de clase alta, casi siempre se casan con alguien de fuera de la familia y procedente de un territorio lejano. Las recién casadas pasan a formar parte de la familia del marido y quedan emparentadas con las esposas de los cuñados, una relación categorizada con un término especial, *einàter*, cuya raíz lingüística es muy antigua. Según Aristóteles, unos cuatro siglos más tarde, en la Grecia arcaica a las

mujeres se las compraba, pero los ejemplos que encontramos en Homero lo contradicen.[6] Los matrimonios de clase alta de sus poemas no implican una compraventa, sino una serie de transferencias de bienes repartidas en distintas fases, cada una con su denominación.

A menudo, en una primera fase, los pretendientes de una muchacha entregaban regalos (*dora*) a su padre o al pariente varón que estuviera a su cargo, con el fin de que el padre anunciara que la joven había de casarse y, posteriormente, honrara a uno o dos de los pretendientes. Estos entregaban entonces otro obsequio a modo de prenda (*hedna*). Es probable que estos obsequios tuvieran carácter competitivo y que los pretendientes rivalizaran unos con otros. El elegido transfería los *hedna* al padre de la novia o, en ausencia de este, a un familiar varón. Llegados a este punto, el padre también podía ofrecer regalos, sobre todo cuando su hija se casaba con un hombre de posición más elevada y había que aparentar que era un buen partido, o cuando, por ser poco agraciada, era sido imposible casarla con alguien del nivel social que merecía su familia sin dar algún presente a cambio. Vale decir que los *hedna* no eran una dote de la que

novia pudiera disponer, ni tampoco un regalo de boda en el sentido que le damos a este término hoy en día: se entregaban al padre de la novia o al pariente varón más próximo, no a la novia ni al novio.

El magistral filólogo clásico E. R. Dodds denominó en su día estos dos tipos de intercambio homérico —mujeres con regalos y mujeres a cambio de *hedna*—, como

«mujeres con descuento» y «mujeres con prima». Sin embargo, estas denominaciones implican una compraventa y un precio de mercado, condiciones que no se ajustan al tipo de interacción que da a entender Homero.[7] Más correcto sería hablar de una subasta en la que un pretendiente supera las pujas de los otros.

Ambos tipos de intercambio, los regalos y los *hedna*, podían coexistir en un mismo matrimonio. Con el fin de ganarse a Aquiles y poner fin a la disputa, Agamenón le ofrece a una de sus hijas en matrimonio sin que el Tidida pague prenda alguna por la novia; al contrario: es el propio Agamenón quien además promete inmensos regalos por su parte.[8] Esta doble oferta representa un caso excepcional en el que todas las transferencias benefician al novio. El contexto exige semejante dechado de generosidad, pero en su fondo se encuentra una práctica consuetudinaria cuyas partes podemos ilustrar mediante otros casos no tan extremos. Por ejemplo, para recibir a Andrómaca como novia, Héctor, aun siendo príncipe de la poderosa Troya, ofreció

«innumerables *hedna*» a su padre, Eetión, a pesar de que este solo era rey de la modesta Tebas. La implicación es que Andrómaca era una mujer excepcionalmente deseable, lo cual, creo, queda expresado mediante el epíteto que Homero le aplica: *polýdoros* (‘de muchos regalos’).[9] En otros casos, el equilibrio entre novia y novio es muy distinto. Cuando el anciano Altes, un reyezuelo local, casó a su hija Laótoe con Príamo, le entregó a este regalos de gran valor: Príamo era un rey mucho más importante y, aunque Laótoe solo iba a ser una más de sus esposas, Altes se vio obligado a ofrecer bronce y oro para asegurarse un matrimonio que iba a resultar muy beneficioso para él.[10] No se dice que Príamo ofreciera *hedna*: era tan buen partido que probablemente pudo prescindir del protocolo habitual. Laótoe, por supuesto, no tuvo ni voz ni voto en el acuerdo.

Las pruebas comparativas demuestran que usos como la dote y los *hedna* pueden coexistir en una sociedad en una misma época. Algunas referencias homéricas son difíciles de interpretar, sobre todo si incluimos las de la *Odisea*, pero el conjunto resulta bastante coherente si entendemos que los *hedna* son siempre obsequios ofrecidos por el novio, mientras que los *dora* pueden correr por cuenta de cualquiera de las partes en distintas fases del proceso.[11]

En la *Ilíada* encontramos dos casos donde entra en juego otro elemento: un padre sin hijos varones vivos que desea retener a un joven forastero que ha realizado grandes

proezas. Para ello, le ofrece a su hija y un lugar donde vivir dentro de su reino. Ninguno de estos casos está ambientado en un contexto griego, pero, aun así, el más completo —

que atañe a un troyano de noble cuna— sigue el patrón habitual de las clases altas: Ifidamante, de niño, fue enviado a Tracia, donde se crio con su abuelo materno. Con el tiempo, el abuelo le ofreció en matrimonio a la hija que le quedaba. Esta tía de Ifidamante era una valiosa heredera, por lo que, a pesar del vínculo familiar y de que la iniciativa provenía del padre de la novia, Ifidamante tuvo que entregar una *hedna* ingente que Homero computa en cien reses y la promesa de mil ovejas y cabras, todas de sus propios rebaños. Tras recibir a su tía como esposa, solo durmió con ella la noche de bodas antes de partir a luchar contra los griegos en Troya, donde hallará la muerte a manos de Agamenón.[12]

En el momento de casarse, las esposas homéricas pueden recibir regalos adicionales de sus padres: vestidos, joyas o una esclava para su servicio. Aparte de eso, no tienen ningún control directo sobre sus

bienes: ¿quizá se las trataba como simples procreadoras de hijos legítimos? En *El mundo de Odiseo*, Moses Finley subraya lo que, a su entender, sería una ausencia de «lazos románticos» entre hombre y mujer, así como de «palabras ordinarias con el significado específico de 'esposo' y 'esposa'». En ninguna relación, concluye, «entre el hombre y su cónyuge en los poemas homéricos, existía la profundidad y la intensidad, la calidad de sentimiento (por parte del varón) que señalaba la adhesión entre padre e hijo por una parte y entre el varón y su compañera por la otra».[13]

Las novias homéricas debían de ser muchachas jóvenes, de unos catorce años, a juzgar por la práctica griega posterior. Como vemos en el primer libro de la *Ilíada*, un marido, en este caso Agamenón, puede alabar cruelmente en público los atributos de su concubina por encima de los de su esposa. En el cielo, mientras tanto, Zeus emplea la fuerza física con su esposa. Incluso podría decirse que los padres primigenios, Océano y Tetis, han dejado de hacer el amor a consecuencia de una ruptura matrimonial.[14] Homero no se hace ilusiones con respecto al matrimonio, pero tampoco es unidimensional, y Finley, como veremos, yerra en su lectura.

El léxico homérico distingue entre mantener relaciones sexuales con una mujer (*opuiein*) y casarse con ella (*gaméin*). Ambos términos son aplicables a la misma mujer, a la que puede llamarse *opuiomene* pero también «esposa». Dos destacados episodios, cada uno de los cuales atañe a un dios, ilustran este punto. La relación de Hefesto con la encantadora Caris ('gracia') sería un ejemplo del primer caso: simplemente mantienen relaciones sexuales (*opuie*), en tiempo imperfecto continuo, pero no están casados, ya que la esposa de Hefesto en la *Odisea* es Afrodita.[15] El anhelo del Sueño, que desea a una de las jóvenes Gracias, es un ejemplo memorable del segundo caso: Hera se la promete,

especificando que será « *opuiomene* y llamada esposa tuya». El hecho de recalcar el aspecto físico de la relación busca excitar el deseo del Sueño.[16]

Ni en Homero ni en la práctica griega posterior existe una ceremonia propiamente dicha para el casamiento. El marido recién casado podía celebrar una fiesta (*gamos*), pero esta solo servía para evidenciar un cambio de estado ya operado en virtud de un acuerdo previo entre ambas partes. Dicho acuerdo significaba que una muchacha deseable —a menudo capaz y de buena familia— podía compartir lecho con un héroe y que los hijos de la relación no serían bastardos. Si el marido así lo deseaba, el pacto podía perdurar de por vida. Solo él tenía

potestad para revocarlo. Entretanto, también era libre de engendrar bastardos; en tal caso, la esposa era la encargada de criarlos, como harían muchas esposas aristocráticas también más tarde.[17]

De por sí, la línea entre la *opuiomene* y la esposa no contradice la tajante opinión de Finley sobre el matrimonio homérico. Como él mismo reconoce, el término homérico *álojos* hace referencia a una compañera de lecho, que no tiene por qué ser la esposa.[18] Sin embargo, hay otra palabra, *mneste*, que a veces aparece combinada con la anterior con el sentido de 'cortejada', y en la *Ilíada* encontramos un tercer término, *ákoitis*, que significa

'esposa' en todos los casos. Ni el francés (*femme*) ni el alemán (*Frau*, *Mann*) tienen una palabra que signifique en exclusiva *marido* o *esposa*, lo cual no quiere decir que quienes hablan esas lenguas desconozcan el amor conyugal. No cabe duda de que el amor puede existir en un contexto patriarcal. El profundo amor que existe entre Héctor y Andrómaca ha conmovido a los lectores de todas las épocas, a excepción de a Moses Finley, al menos en lo que se refiere a su libro sobre la *Odisea*. Homero califica a Ifidamante de «desdichado» porque muere sin «conocer la *jaris*» (el 'favor') de su novia, por la que tanto dio pero con la que solo pudo yacer una noche.[19] Esta *jaris* implica algo más que el sexo, pues podría haber tenido relaciones sexuales con cualquier esclava; es la pérdida de esa dimensión añadida que proporciona la esposa lo que convierte a Ifidamante en alguien desdichado.

El ofrecimiento que en el libro 9 hace Agamenón al colérico Aquiles pone de manifiesto el espectro del sentimiento. En un intento de aplacarlo, el Atrida menciona el número de mujeres, siete, que le dará a Aquiles si cede y se reintegra a la campaña. Estas muchachas sin nombre —esclavas tomadas en Lesbos— figuran en una lista que también incluye una docena de caballos.[20] Cuando finalmente Agamenón entrega los regalos en el libro 19, estas esclavas son depositadas junto a otras que ya se encontraban en las tiendas de Aquiles: de hecho, en ausencia de Briseida, el Tidida ha estado acostándose con al menos una de ellas, Diomeda, de hermosas mejillas, que ya era esclava suya incluso antes de que lo fuera Briseida.[21] Diomeda también es de Lesbos, por lo que las recién llegadas pueden recordar con ella su patria común. En cuanto a los

doce caballos, también se integran con los que ya tiene Aquiles. Sin embargo, en el caso de una de las muchachas, la más importante, hay algo más. En el libro 9, en respuesta a la oferta de Agamenón, Aquiles ya ha declarado que ama a Briseida «de corazón», aunque sea una

esclava: «Quienquiera que sea un hombre noble y sensato ama y cuida de la muchacha que es suya». El trasfondo de estas palabras solo emerge en el libro 19, cuando averiguamos que probablemente se case con ella si regresa a su patria.[22] En ese mismo libro, también le dice a Agamenón que ojalá Ártemis la hubiera abatido de un flechazo el día en que la tomó como botín, tantas son las desgracias que han acontecido a raíz de la disputa por ella. Dentro del contexto de su acercamiento a Agamenón, considero que estas palabras no anulan su anterior insistencia en que la ama de corazón.[23]

Homero no es miope. Es consciente del horror absoluto que supone la esclavitud para las mujeres cuando cae una ciudad, pero no tiene motivos para explorarlo en detalle a través de las palabras de una víctima, ya que el poema termina antes de que Troya sea asolada y sus mujeres, como ya se ha anticipado, llevadas a la fuerza. Si existiera un poema suyo titulado *La caída de Troya*, en él sin duda no se silenciaría el maltrato sufrido por las mujeres. En la *Ilíada*, las mujeres a las que deja en silencio son otras, las de las breves historias que sirven de trasfondo a la figura de un héroe. Aunque son esclavas, hay una razón para que su silencio, y es una razón artística, no sexista: si el poeta refiriera los discursos de estos *flashbacks* —ya sean de hombres o de mujeres—, se retrasaría demasiado la narración principal.

Al igual que las novias jóvenes, las mujeres de estas historias de fondo no son agentes autónomos: se las evoca tan solo para que desempeñen funciones relacionadas con los hombres, a los que lloran o con los que comparten alcoba y lecho. Cuando son madres, en general desconocemos su nombre y solo se las menciona porque llorarán cuando averigüen que su hijo ha muerto lejos de casa sin los lamentos ni el funeral que, de otro modo, habrían contribuido a dedicarle. Homero las menciona para realzar el patetismo de la muerte de los varones jóvenes, un patrón que se magnifica con la muerte de Héctor al final, lejos de los brazos de su esposa y de su madre. Como de costumbre, Homero nunca especifica su edad, pero el hecho de que sean madres de jóvenes guerreros debería hacernos pensar que cuentan entre treinta y cinco y cuarenta años.

Otras de estas historias evocan las circunstancias en las que tal o cual mujer quedó encinta. Algunas conocen a un hombre en el mitad del campo y se quedan embarazadas de él, aunque cuando esto ocurre se trata siempre de ninfas, no de muchachas mortales que andan paseando a solas,[24] entre otras cosas porque las jóvenes nunca se aventuran libremente fuera de su ciudad, excepto en la *Odisea*, donde la joven Nausícaa y sus amigas acuden a la vera de un río a hacer algo tan femenino como lavar la ropa. En la

Ilíada, cuando una muchacha es perseguida y violada por un dios, ocurre dentro de la ciudad, como en el caso de la encantadora Polimela, que mientras canta y baila en honor a Ártemis llama la atención de Hermes, que luego sube a su dormitorio para hacerle el amor.[25] Existe una regla tácita en estos encuentros: el coito con un dios siempre deja embarazada a la muchacha. Y si mantienen relaciones dos veces seguidas en un mismo encuentro, engendran gemelos.

El coito más celestial es el de Tiro en la *Odisea*, que se enamoró de un río y solía ir a sus aguas, pero acabó siendo violada por Poseidón, que para ello adoptó la apariencia del dios fluvial. Poseidón hizo que una ola de color púrpura se alzase sobre ambos y, a su amparo, le hizo el amor divinamente, y por lo visto más de una vez, pues le pronosticó que pariría «hijos gloriosos», en plural, como así fue.[26] Las relaciones con los dioses no degradan el valor de una joven a ojos de posteriores pretendientes mortales. Todo lo contrario: el futuro marido de Polimela ofreció unos *hedna* ingentes aun después de que ella hubiera padecido el estupro divinal.[27]

Con todo, la vida de estas mujeres está condicionada por unas estrictas limitaciones.

Esto se refleja en su vestimenta: las mujeres homéricas se visten con un peplo, a veces de colores y bordado con figuras. Dicho peplo va prendido con alfileres, no cosido; cae con un pliegue sobre el pecho, se ciñe con un cinturón alrededor de la cintura y llega hasta el suelo. En la cabeza llevan un velo que cae por lo menos hasta los hombros y con el que pueden cubrirse el rostro.[28] Las mujeres homéricas jamás pisan el campo de batalla: su lugar está en casa, donde su quehacer principal consiste en hilar y tejer, labor de la que depende su impresionante indumentaria. En el mundo griego, los tejidos —

que en su mayor parte no han llegado hasta nosotros— eran cosa de mujeres, mientras que la metalurgia —que a veces perdura— era trabajo de hombres. Las mujeres podían tener alguna función también fuera de la sala del telar, pero siempre en condición de esposas. En este sentido, el sexo, el nacimiento y la muerte eran ámbitos en los que estaban directamente involucradas.

En un notable discurso, el anciano Fénix, el tutor de Aquiles, recuerda que su padre tomó como concubina a una esclava a la que amaba, de resultas de lo cual empezó a despreciar a su madre. Esta acudió a Fénix, se arrodilló en ademán de súplica —un gesto desesperado— y le rogó que «tuviera relaciones» con la esclava antes que su padre,

«para que el viejo le resultara repugnante»: así es como los antiguos entendían este pasaje, y no como «le resultara repugnante al viejo», que es como algunos especialistas modernos lo han malinterpretado.[29] El sexo con un anciano era algo detestable tanto en la mitología como en la poesía griegas: lo que Homero quiere decir es que, después de haberse unido al vigoroso y joven Fénix, la esclava aborrecerá la idea

de copular con su padre. La ocurrencia de la esposa enfureció al anciano, que maldijo a su hijo y provocó la ruptura de la familia.

Lejos de silenciar a todas las mujeres, la *Ilíada* refiere los discursos de siete de ellas. En el ámbito doméstico, Homero concede un breve discurso a una esclava, la despensera de Héctor. El espacio de la mujer en el hogar no era un mundo totalmente segregado de los hombres: Héctor no duda en entrar en él mientras busca a Andrómaca y, en el momento de salir, se da la vuelta para preguntarles a las esclavas y la despensera. Esta le explica que Andrómaca ha salido a la muralla «como si estuviera fuera de sí, y la nodriza lleva al niño».[30] En sus palabras se mezclan la deferencia y la indicación enfática, y contribuyen a aumentar la emoción del encuentro antes de que se produzca.

Cuando un hijo o un marido mueren, las mujeres asumen un papel importante: el de llorarlo públicamente. Cuando los caballos inmortales de Aquiles lloran, se limitan a bajar la crin; las mujeres, en cambio, se arrancan el pelo, se golpean el pecho e incluso se arañan la cara. Gimen y pronuncian discursos muy sentidos en los que alaban al difunto y lamentan su propia situación. En las fuentes griegas posteriores, las lamentaciones siguen un patrón: un cantor dirige el treno o canto fúnebre, tras lo cual una mujer pronuncia un lamento y, seguidamente, un grupo de mujeres responde a modo de estribillo. En el caso de Héctor, a su regreso a Troya, encontramos ya un patrón similar, pero en otros pasajes Homero se limita a referir el lamento de una mujer y a añadir: « *epí de stenájonto gynaikes*», una fórmula que aparece varias veces en el poema. Puede significar 'las mujeres se lamentaron en respuesta', a la manera de un estribillo antifonal, pero también podría significar tan solo 'las mujeres sumaron sus lamentos'.

El único discurso en boca de Briseida es un lamento, a pesar de que sigue siendo una esclava cautiva. Lo pronuncia sobre el cadáver de Patroclo, con el que se encuentra al ser devuelta al campamento de Aquiles.[31] Con bellas palabras, rememora la pérdida de su marido y tres hermanos, muertos todos a manos de Aquiles cuando saqueó su ciudad. Luego recuerda que Patroclo «decía» —por tanto, no fue en

una ocasión puntual— que la convertiría en esposa de Aquiles y que este le prepararía un banquete nupcial entre los mirmidones. Es la primera vez que oímos hablar de este importante capítulo de su vida. Briseida no hace ningún comentario sobre la perspectiva de casarse con el hombre que ha dado muerte a sus hermanos y a su anterior marido, sino que termina doliéndose por Patroclo, que siempre fue «tan dulce conmigo». Estas son sus últimas palabras en el poema. El resto de las esclavas que acompañan a Aquiles se unen a su lamento (« *epí de stenájonto gynaikes*»), ya como complemento o como respuesta. Con un detalle soberbio, Homero añade que «Patroclo era el motivo, pero cada una lloraba sus propias penas».[32] Una vez más, expresa mucho diciendo poco. En apenas dos versos

presenta la inmensa desgracia de unas mujeres esclavizadas por la guerra. Me lo imagino haciendo una breve pausa al final de estos versos.

El otro papel público de las mujeres consiste en el servicio a los dioses, ejemplificado por la troyana Teano. Madre de diez hijos, uno de ellos casado, también había criado a un hijo bastardo de Anténor, su marido, con el deseo, según se nos dice, de complacerlo.[33] Por tanto, debía de contar por lo menos treinta y cinco años, pero aun así recibe el epíteto «de hermosas mejillas», una fórmula genérica para describir a las mujeres. Como sacerdotisa de Atenea en Troya, ayuda a que se cumplan las órdenes de Héctor de rezarle a la diosa en su templo y dirige la oración votiva a través de la cual, como de costumbre, las ancianas le prometen regalos a la diosa si esta accede a sus demandas. En este sentido, la función de Teano es pública, pero en el fondo no deja de ser una extensión de su papel doméstico. Ella es quien abre la puerta del templo, la casa de la diosa —sin duda con una llave, distintivo habitual de las sacerdotisas en el arte griego posterior—, y luego deposita una túnica sobre las rodillas de la estatua de Atenea.[34] Es la guardiana de la casa de la diosa, del mismo modo que en el plano doméstico es la guardiana de la de su marido, la que controla la llave del almacén y las túnicas que en él se guardan.

El contexto social de las mujeres de Homero no es una fantasía poética. Se las presenta en todo momento como esposas, hilanderas y tejedoras, madres y sacerdotisas, revistiendo papeles que coinciden con los de las mujeres de buena familia en la vida real de la época de Homero. Mujeres como ella seguían ejerciendo de sacerdotisas en la época clásica; en público, se cubrían la cabeza con velos, y en las pinturas de la cerámica griega las vemos hilando y tejiendo telas; en cuanto a los lamentos, en las grandes vasijas de cerámica geométrica del siglo VIII a. C, ya se las muestra llorando junto al lecho funerario

de los hombres. Y si conociéramos los detalles de unos esponsales como, por ejemplo, los de la hija del rey Agamenón de Cime con el rey Midas, seguramente constataríamos la transferencia de *hedna* y demás bienes. La principal diferencia entre la poesía homérica y la vida real reside en que la seducción por parte de los dioses era imposible en el mundo posheroico, a pesar de que varias mujeres afirmaron haber experimentado lo contrario: en una carta ficticia, redactada en tiempos del Imperio romano, se dice que las muchachas de Troya, el día de su boda, bajaban a nadar al río Escamandro y gritaban: «Escamandro, ¡toma mi virginidad!», una coartada útil, cabe añadir, en el caso de que la hubieran perdido antes de la noche de bodas.35

Virginia Woolf dijo en cierta ocasión que «hace siglos que las mujeres han servido de espejos dotados de la virtud mágica y deliciosa de reflejar la figura del hombre, dos veces agrandada».36Cuando las mujeres de la *Ilíada* se lamentan, reflejan sin duda lo mejor de un hombre, ya que el lamento suele ser también un panegírico. En los relatos

de fondo de la epopeya, sin embargo, lo que las mujeres magnifican no es la importancia de un varón, sino el patetismo de la muerte de un joven. Aquí es donde destacan Andrómaca, Hécuba y Helena, las tres mujeres principales del poema. El modo en que se las presenta no es un mero reflejo ampliado de los hombres que las rodean, sino que en ellas luce el sello de la empatía y la inteligencia emocional de Homero.

Capítulo 30

Madres regias

Hécuba, Helena y Andrómaca aparecen solo en cuatro de los veinticuatro libros de la *Ilíada*. Ni siquiera Helena, la causa de la guerra, contribuye de manera especial a que el poema siga su curso. Son marginales con respecto a la trama, pero sin estas madres regias la historia sería mucho menos dramática. No es casualidad que, después de Homero, se convirtieran en grandes heroínas de las tragedias atenienses, tres de las cuales, de Eurípides, sobreviven y llevan sus nombres.

Las tres son extranjeras que se han casado con miembros de la familia real troyana.

Todas ellas fueron motivo de algún intercambio de bienes. Siguiendo el procedimiento habitual, Héctor dio regalos —seguramente *hedna*—

al padre de Andrómaca. Dado que el padre de Hécuba era muy inferior a Príamo, el pretendiente, es probable que fuera él quien diera *dora* a Príamo, invirtiendo así la práctica habitual. En cuanto a Helena, se fugó, pero con ella también llegó un tesoro, sustraído, eso sí, de la casa de su marido.

Como de costumbre, Homero nunca se detiene a revelarnos sus edades, pero hay indicios de que el cuadro general que presenta es coherente: abarcan tres edades de la mujer, y los lectores deben tenerlas en cuenta.

Hécuba, esposa de Príamo y madre de Héctor, tuvo no menos de diecinueve hijos con su marido, todos ellos de edad suficiente para participar en la guerra y todos, creo, mencionados en la *Ilíada*.1Si se casó a la edad habitual, en torno a los catorce años, y si tuvo a sus hijos de forma ininterrumpida durante sus años fértiles, tuvo que parir el último a mediados o finales de la treintena. Cuando este tuvo edad suficiente para luchar, ella debía de tener, como mínimo, entre cincuenta y cinco y sesenta años.

En el libro 6, por orden de Héctor, Hécuba reúne a las ancianas de Troya para honrar a la diosa Atenea. Aunque no se diga, su edad realza el pasaje: ella es la líder más indicada para la única escena de la épica griega en la que interviene un grupo de mujeres ancianas.2Dieciséis libros después, mientras Héctor duda de si quedarse fuera de Troya para hacer frente a Aquiles, Hécuba se encuentra en las murallas de la ciudad y, entre lágrimas, le ruega que entre: se lo implora a través de un hermoso discurso en el que lo llama «hijo querido», «vástago al que yo misma engendré». Su súplica queda reforzada por medio de un poderoso gesto: abriéndose con una mano el pliegue del vestido, con la otra se sostiene los senos con la esperanza de que Héctor se apiade de la

mujer que le daba el pecho «que apacigua el llanto».3Pope comenta, en su traducción de este pasaje: «Se trata de una especie de Oratoria silenciosa que predispone el Corazón a la escucha embelesando al Ojo en favor del Orador». Después de diecinueve hijos y al menos cuarenta años de vida adulta, es probable que sus pechos ya no estuvieran en flor.

Cuando ve que Héctor ha sido asesinado en la llanura,

empezó a arrancarse el cabello y arrojó lejos de ella el velo reluciente

que le cubría la cabeza, prorrumpiendo en fuertes sollozos al ver a su

hijo.

Pope traduce: «se mesó los cabellos, venerablemente grises». Homero nunca especifica que Hécuba tenga canas, pero Pope intuyó correctamente su edad.4

Hécuba, Helena y Andrómaca son un ejemplo de la maestría con que Homero caracteriza a sus personajes a través del discurso, tanto el propio como el ajeno. Los patrones del discurso femenino se han convertido en objeto de estudio para la sociología y la filología: según algunos, en la *Ilíada* las mujeres protestan, mientras que los hombres amonestan, replicando un patrón que supuestamente sigue prevaleciendo en el discurso de algunos grupos sociales en la actualidad.5En términos más generales, los hombres del poema aspiran a la fama (*kleos*), mientras que las mujeres —sobre todo en las escenas finales del poema— practican el *goos*, la lamentación. Aun así, algunos han concluido que sus lamentaciones abordan algunos de los grandes temas del poema con una autoridad inesperada.6Examinaré tales afirmaciones, empezando por su relevancia en el caso de Hécuba, la mayor de las tres.

Hécuba habla seis veces en la *Ilíada*, una vez para protestar, dos para lamentarse y tres para exhortar y suplicar. En tres ocasiones aparece llorando, en dos mesándose el pelo y en otras dos dando fuertes gritos. En ningún momento se le atribuye la dignidad ni la serena preocupación de la edad provecta.

Tres de sus discursos están emparejados con los de un hombre, Príamo, y en dos de ellos él también suplica y se lamenta. Ambos se encuentran en lo alto de la muralla de Troya y le imploran a Héctor que entre y evite el choque con Aquiles, pero sus súplicas difieren.7Cuatro de los treinta y ocho versos de Príamo tratan del impacto que la supervivencia o la muerte de Héctor tendrán en los troyanos, mientras que el resto reflexionan sobre las consecuencias para un triste anciano como él. En sus ocho versos, Hécuba, desnudando sus pechos, le ruega a su hijo que se apiade y que no les impida a ella y Andrómaca llorar su cadáver si muere fuera de la ciudad. Al traducirlos, Pope

observó que «es de una gran belleza por parte del poeta el convertir a Príamo en padre de todo su país, pero conceder al afecto de la madre un peso superior a todas las demás consideraciones y mencionar solo aquello que más la afecta». También en esto Pope estaba en lo cierto.

Cuando Héctor muere en la llanura, ambos hablan otra vez.8Príamo es

quien anticipa la trama diciendo que saldrá a suplicar a Aquiles, y concluye plañéndose de que Héctor no haya muerto en sus brazos para ser llorado por sus padres. Una vez más, su discurso es el doble de largo que los seis versos de Hécuba, que, una vez más, centra su dolor en sí misma: «Hijo mío, qué desdichada soy…». En ninguno de sus discursos de este libro aborda grandes temas del poema en su conjunto, y mucho menos con una autoridad inesperada.

En otras tres ocasiones, una dirigiéndose a Héctor y dos a Príamo, insta a actuar.

También estos discursos tienen un tema en común. Cuando Héctor la visita en Troya en el libro 6, Hécuba se muestra cariñosa como una madre: lo toma de la mano y le ofrece vino para que haga una libación a Zeus antes de beber. Homero, hábilmente, deja que empiece adivinando por qué ha vuelto su hijo: cree que para rezarle a Zeus, una posibilidad verosímil pero incorrecta, ya que ha ido a rezarle a Atenea.9En el libro 24

vuelve a hablar. Príamo acaba de recibir la visita de Iris, la mensajera de los dioses, que lo ha animado a visitar a Aquiles para rescatar a su hijo. El rey le pregunta a su esposa qué opina al respecto. La respuesta de ella no es un reproche, sino un grito de horror ante semejante idea, seguido de un feroz denuesto dirigido contra Aquiles. Hécuba le dice a Príamo que debe de estar loco y execra al hombre que ha matado a su hijo. La *Ilíada* no presenta un vocabulario distintivo en el habla de las mujeres, aunque «en gran parte podría reflejarse en los modismos coloquiales», según la opinión de Nicholas Richardson

en

su

comentario

a

estos

versos:

«encontramos

frecuentes

encabalgamientos», palabras que saltan desde el final de un verso hasta el siguiente, y, en la conclusión, una frase larga que cambia de rumbo a medida que el discurso avanza,

«lo cual refleja una mezcla de razonamiento, compasión y odio amargo».[10] Príamo la rebate diciéndole que no sea «pájaro de mal agüero en su palacio», un guiño a lo que ha de suceder a continuación. No obstante, cuando Príamo está a punto de partir, Hécuba sale a su encuentro con una copa de oro llena de vino para que haga una libación a Zeus y le pida un augurio: de no producirse, «jamás te mandaría que fueras». Príamo procede a la libación y Zeus le envía una gran águila negra, señal favorable.[11]

Hécuba, pues, ha protestado, pero solo porque su marido le ha pedido su parecer:

«Dime esto, ¿qué opina tu corazón?». Lo que enlaza sus súplicas a Héctor y a Príamo no son los grandes temas del poema, sino un consejo relacionado con los dioses, los cuales ciertamente constituyen un ámbito importante en la vida de las mujeres de clase alta,

dado que son ellas quienes sirven como sacerdotisas de las divinidades. En su planto final ante el cadáver de Héctor, Hécuba habla —ahora sí, con firme dignidad— de lo amado que su hijo es por los dioses: algo evidente incluso ahora, dice, puesto que han preservado su cuerpo fresco como el rocío.[12]

De las tres mujeres, Hécuba es la que más se asemeja a un espejo que magnifica las cualidades de los hombres más cercanos a ella. No obstante, en sus palabras hay una variedad y una caracterización implícita que la convierte en algo más que un estereotipo que se lamenta de su grave tesitura.

Con Helena, Homero se enfrenta a un reto mayor: es la mujer más bella del mundo, la causa que ha desencadenado la guerra. El poeta aborda este punto por extenso en el libro 3, cuando los ejércitos griego y troyano marchan con estruendo a la batalla, momento en que su público seguramente anticipaba una lucha heroica con abundante derramamiento de sangre. En lugar de ello, Homero hace que las tropas bajen las armas y se preparen para un duelo que podría poner fin al conflicto. A continuación, deja el duelo en suspenso y vuelve la vista hacia Troya, donde nos presenta a Helena a través de dos secuencias artísticamente magníficas.

La primera vez que la vemos, Helena está tejiendo una doble tela de color púrpura sobre la cual «bordaba las muchas penalidades de los troyanos, domadores de caballos, y los aqueos, de broncíneas túnicas, que por su culpa sufrían a manos de Ares». Tejer es el trabajo habitual de las mujeres, pero Homero se sirve aquí de ello para poner de manifiesto la conciencia que tiene Helena de su precaria situación, algo que en lo que sigue caracterizará sus palabras.[13] El poeta nunca se detiene en cómo era su vida antes de fugarse. Se limita a llamarla «hija de Zeus» y solo una vez le permite mencionar que tiene una hija con Menelao, una chiquilla a la que ha abandonado en Esparta:[14] a

diferencia de Hécuba, su papel de madre nunca ocupa el centro de sus discursos. Esta hija nos da una pista implícita de cuál puede ser la edad de Helena. Antes de la guerra, ha pasado varios años en Esparta y ahora lleva otros nueve años junto a Paris, con quien no ha tenido hijos. En una ocasión, como de paso, Homero le hace decir que en total han transcurrido veinte años desde que abandonó el hogar de Menelao, pero un preludio de diez años previo a una guerra de otros diez se hace difícil de creer, por lo que es probable se trate de un desliz por parte del poeta.[15] Si Helena tenía catorce años al casarse por primera vez y dieciséis al fugarse con Paris, y si han pasado diez años hasta que el ejército griego ha llegado a Troya para recuperarla, debe de tener unos treinta y seis en este punto de la *Ilíada*. Aunque redujéramos esos veinte años a, digamos, doce, rondaría la treintena. Y aun así, su belleza supera a la de todas las demás.

¿Cómo podía evocar Homero una belleza que superase incluso la de Briseida, semejante a la áurea Afrodita? El poeta no emplea ningún adjetivo en concreto. Al igual que otras mujeres de la epopeya, Helena va vestida con un peplo, lleva el pelo largo y tiene, cómo no, los brazos blancos (los brazos son la única parte del cuerpo de una mujer que sobresale del vestido). Homero nunca dice que sea rubia, como han supuesto después muchos autores. Tampoco se refiere a sus pechos, aunque, según poetas posteriores, eran tan hermosos que al mostrarlos impidió que Menelao la atravesara con su espada durante el saqueo de Troya. Siglos más tarde, un templo de Lindos, en la isla de Rodas, afirmó poseer una copa que Helena había dedicado a su paso por allí: tenía la forma de uno de sus pechos, por lo que debía de ser una de esas copas lisas con forma de seno que los varones griegos gustaban de acariciar y llevarse a los labios durante las fiestas de la vida real.[16] El templo de Atenea en Lindos era un auténtico repositorio de falsificaciones legendarias.

Helena no habla ni siquiera cuando la diosa Iris, disfrazada, le pide que deje de tejer. En lugar de ello, sale cubierta con un velo y

acompañada de dos esclavas, como corresponde a una dama de su condición. Todavía en silencio, «derrama una tierna lágrima». Iris le ha explicado que está a punto de presenciar un duelo entre Menelao y Paris, y que el vencedor la obtendrá como premio, pero también le ha infundido una dulce nostalgia por su antiguo marido, su ciudad y sus padres: como de costumbre, ninguna mención de su hija. Helena se nos presenta, pues, ya triste, añorando lo que un día abandonó. Nada que ver con los héroes homéricos de Auerbach, que, en su opinión,

«despiertan cada día como si fuera el primero». Helena piensa en su pasado y lo que desea una y otra vez es que cada día sea el último.

Hasta ahora, Homero no ha hecho alusión alguna a su excepcional belleza. Lo hará a través del impacto que provoca en los demás durante un encuentro exquisitamente artificioso. Cuando Helena llega a las puertas de Troya, pasa ante dos ancianos que están allí sentados junto a Príamo y sus hermanos: uno es Anténor, el esposo de la sacerdotisa Teano; el otro es Ucalegonte ('que de nada se cuida'), al que solo se menciona aquí en todo el poema.17Son los ancianos de la ciudad, demasiado viejos para luchar pero todavía capaces de hablar bien en público, «como las cigarras en el bosque, posadas sobre un árbol», un símil que evoca con nitidez la voz de estos nobles eméritos.

«Hablando quedo», nos dice Homero con exquisita imaginación, se dicen el uno al otro: No hay desdoro en que los troyanos y los aqueos, de hermosas grebas,

hayan sufrido tantos dolores durante tanto tiempo por una mujer como ella.

Pues al ver su rostro, se asemeja asombrosamente a las diosas inmortales.

Indirectamente, Homero lo dice todo: el suyo es el más fino de los cumplidos a la belleza femenina. No obstante, los ancianos añaden:

Mas aun siendo así, que regrese a las naves,

no sea que se convierta en causa de problemas para nuestros hijos.

Helena todavía no ha pronunciado ni una palabra. Cuando ella y sus esclavas dejan atrás a los ancianos, Príamo la invita a sentarse a su lado, «para que veas a tu anterior marido y a tus seres queridos», dice, y para le hable de los comandantes griegos presentes en el campo de batalla. Aunque escenas como esta, en la que se presenta a los guerreros enemigos, aparecen también en otros poemas heroicos muy

alejados de la *Ilíada* tanto en el espacio como en el tiempo, Homero sabe añadir aquí su toque magistral. No se trata tan solo de un recurso ingenioso destinado a ampliar nuestro conocimiento de los caudillos griegos antes de que se inicien las hostilidades, ni tampoco es simplemente un modo de enlazar la actual fase de la guerra con los acontecimientos previos a esta: es una ocasión para poner en primer plano las emociones que Helena empieza a sentir en relación con su pasado. Un poeta menor la habría denigrado por adúltera y por causar tanto sufrimiento. Homero, en cambio, apela a la compasión exacerbando nuestra percepción de la tristeza que la embarga.

Para ello, debemos deducir sus sensaciones a partir de lo que ella misma dice: su Helena es un personaje que invita a la interpretación. Nos compadecemos de ella en el sentido literal de la palabra: padecemos con ella.

Príamo, haciendo gala de una bondad ejemplar, le dice que no la considera responsable de nada: la culpa es más bien de los dioses, que «me impusieron la guerra con los griegos, causa de tantas lágrimas». Quienes están a su alrededor, sus hermanos y los ancianos, no opinan lo mismo: Helena es una forastera con un pasado que, por vía matrimonial, ha entrado a formar parte de una familia real a la que ha empujado a la catástrofe, consolidando así la aversión con la que los miembros de la casa real la veían ya al principio. Príamo discrepa y nos invita a verla bajo una luz distinta.[18] Helena, por su parte, se dirige a su anciano suegro con una suerte de reverencia que refleja una relación distante y a la vez íntima cimentada en una cierta afinidad.

En respuesta a la primera pregunta de Príamo, que se interesa por uno de los cabecillas griegos, Helena empieza diciendo que «la muerte, aunque nefasta, me hubiese sido grata» al huir con Paris y abandonar el antiguo tálamo y la encantadora compañía de las muchachas de su edad y —única mención en el poema— de su hija. «Mas no fue así y por eso me consumen las lágrimas».[19] La infelicidad, agravada por el arrepentimiento, lleva tiempo acosándola. Cada vez que Príamo inquiere, con tres preguntas sucesivas, la

identidad de otros tantos griegos presentes en la llanura, la respuesta de Helena evoca la figura de Menelao. Poco a poco, nos percatamos de que su pasado se halla presente a lo largo de toda esta escena, que concluye con Helena preguntándose por Cástor y Pólux, sus hermanos gemelos: al no verlos por ninguna parte, se pregunta si estarán evitando la batalla por temor a la infamia y los insultos dirigidos contra ella. Helena ignora que han muerto en Esparta. El diálogo con

Príamo arranca con su tristeza pasada y presente, evoca la hostilidad que otros le profesan y termina con la perspectiva de una tristeza aún mayor, de la que los lectores somos conscientes pero ella no.

Según una interpretación de estos versos, el hecho de que Príamo le pregunte por Agamenón es en sí mismo una artimaña: lo más probable es que el anciano haya reconocido al rey de Argos; lo que quiere es que Helena se acuerde de su excuñado, que es lo que acaba ocurriendo.[20] El texto no excluye esta lectura: Helena, en efecto, cuando contesta, recuerda el pasado diciendo «si es que alguna vez eso ocurrió», como si fuera algo de otro mundo.[21]

Antes de que comience el duelo entre su marido anterior y el actual, Helena regresa a sus aposentos y allí permanece mientras Afrodita salva milagrosamente a Paris de la muerte. Después de eso, la diosa va a buscarla bajo la apariencia de una esclava anciana

—inversión extrema, frecuente sobre todo en la *Odisea*— y le dice que Paris, esplendente por su belleza y sus ropajes, la espera en la alcoba. «Así habló, y a Helena le palpitó el corazón dentro del pecho», no en el sentido de que despierta su ira, como algunos han malinterpretado, sino en el de que aviva sus sentimientos.[22] Helena se ha metido en una situación que la hace infeliz, pero su corazón todavía palpita por el hombre con el que se fugó. Homero insinúa lo suficiente para que su auditorio comprenda sin necesidad de hacer más hincapié.

Helena, displicente, le reprocha a Afrodita —a la que ha reconocido por su belleza—

que quiera engañarla y le pregunta si acaso planea entregarla a manos de otro hombre en alguna otra parte de Asia. En cuanto a Paris, Helena le dice a Afrodita que vaya ella a su alcoba y que sea ella la se preocupe por él y lo cuide, «hasta que haga de ti su compañera de lecho o su esclava».[23] Esta es la única vez en todo el poema que aparece el contundente término *doule*, ‘esclava’. Las palabras de Helena son sumamente despectivas considerando que está dirigiendo a una diosa, y no hay en ellas la menor sombra de pudor femenino: sus reproches, pues, refutan el estereotipo moderno de las particularidades de género del discurso femenino.[24] Habla con sarcasmo.

La conclusión es que Helena se niega a ir con Paris para acostarse con él: las mujeres de Troya, dice, no lo aprobarían. Cabe suponer que dice todo esto porque Menelao ha ganado el duelo y está a punto de reclamarla a su lado, o al menos eso es lo que ella

cree. En respuesta, Afrodita la amenaza con odiarla con la misma intensidad con la que la ha amado hasta ahora. Al igual que las divinidades de la tragedia griega, Afrodita puede ser destructiva cuando se la contraría. Helena se estremece de miedo y, envuelta en su espléndido velo, acompaña a la diosa sin que ninguna de las troyanas se dé cuenta, «pues la diosa la guiaba»: tres simples palabras —en griego— que dan a entender mucho más de lo que dicen.25

Ya en la alcoba, Afrodita la sienta en una silla frente a Paris, pero lo primero que hace Helena es increparlo a él también, diciendo: «Has vuelto de la guerra, así hubieras perecido en ella a manos de aquel hombre poderoso que antaño fue mi marido». Y a continuación recurre de nuevo al sarcasmo: Paris se jactaba de ser el mejor con la lanza y la espada, por lo tanto «ve y desafíalo otra vez a luchar... pero...».26Pero... Seguramente Homero hacía aquí una pausa, en el penúltimo pie del hexámetro. Después del «pero», Helena cambia de táctica y le ruega a Paris que no lo haga, no sea que lo maten. No puede permitir que eso ocurra: se ha fugado con un libertino desvergonzado, y aun así..., en el fondo no desea su muerte. Afrodita ha potenciado su atracción sexual, y Paris declara que nunca ha sentido tanto deseo por ella, ni siquiera cuando navegaban juntos desde Esparta y recalaron en la rocosa isla de Cránae para hacer el amor. Paris la guía hacia el tálamo, «y tras él marchaba su esposa».27Momentos antes, Helena ha seguido a la imperiosa Afrodita; ahora sigue a su marido para hacer el amor con él.

Homero presenta su inconsistencia de un modo brillante: Helena vilipendia a un hombre al que desprecia, le desea la muerte, y sin embargo..., no sabe resistirse a él.

Todas sus reacciones emocionales están alentadas por una diosa, pero las respuestas son exclusivamente suyas, las de una mujer que se fugó, que lo lamentó y lo sigue lamentando, pero que es incapaz de rechazar al hombre con el que ha huido. Es la primera dama inconsistente de la poesía, y Homero la imagina y la plasma con una gran belleza.

Tres libros después, cuando Héctor regresa a Troya, se encuentra a Helena junto a Paris en sus aposentos, supervisando la espléndida labor de las esclavas.28Ella lo invita a tomar asiento a su lado, un ofrecimiento que, por tentador que pueda parecerle, Héctor declina. Antes ha rechazado el vino de Hécuba; ahora, la oferta de sentarse junto a la encantadora Helena: cada intento de retenerlo no hace sino reforzar la heroica imagen que tenemos de Héctor. Mientras conversan, Helena lamenta una vez más haber nacido y la desvergüenza e insensatez de su actual marido. Se desprecia («perra

de mí, causa de iniquidades»), acepta la responsabilidad que le corresponde por haberse fugado y termina diciendo que tanto ella como Paris inspirarán canciones en tiempos venideros, ya que «Zeus ha impuesto un destino funesto sobre nosotros».29Dentro de la trama de la *Ilíada*, el papel de Helena se limita a ser poco más que la causa de la guerra, pero a

través de ella Homero nos recuerda que, aun así, su fama perdurará en poemas como el suyo.

En sus discursos, Helena es su crítica más severa: incluso se califica a sí misma de

«perra abominable». Pero lo que la corroe no es culpabilidad, sino —como en el caso de los héroes— la vergüenza. En el libro 2, Néstor ha instado a los griegos a no volver a casa hasta vengar «los padecimientos y sinsabores de Helena».30Estos padecimientos no pueden ser los «de» Helena en Troya, ya que los griegos no tienen modo de conocer sus sentimientos, sino a los pesares sufridos «a causa de» Helena, tal como ella misma reitera. En el último libro, cuando lamenta la muerte de Héctor, Helena expresa una vez más su deseo de haber muerto antes de fugarse a Troya. Este arrepentimiento constante por estar viva podría hacer que viéramos en ella un personaje unidimensional, pero la maestría de Homero lo impide.

Al final del poema, cuando pronuncia su lamento frente al cadáver de Héctor, recuerda la bondad de este hacia ella, una bondad como la de Príamo, recalca, pero termina deplorando su situación, ya que ahora está sola y «no queda nadie en la amplia Troya que sea amable y atento conmigo, sino que todos se estremecen al verme».31Al igual que Hécuba, Helena no se centra en los grandes temas, sino en sí misma. Sus palabras remiten a la conversación con Príamo del libro 3, pero aquí adquieren un tono especialmente escalofriante. Son sus últimas palabras en todo el poema y las últimas pronunciadas por una griega.

Desde los tiempos de Homero, han sido muchas las candidatas propuestas a ser la verdadera isla de Cránae, donde Paris y Helena hicieron el amor sobre las rocas; una de las últimas es Marathonisi ('isla del hinojo'), que en otros tiempos todavía no estaba unida a la costa maniota de Esparta, como si «aquella crucial e incendiaria luna de miel»

hubiera comenzado «entre los susurrantes hinojos».32Las primeras palabras dirigidas a Helena y las últimas palabras de su lamento

también han cosechado una fortuna considerable. En el siglo XI d. C., el emperador bizantino Constantino IX introdujo en Constantinopla, ante la indignación de su corte, a su nueva amante, una joven procedente del lejano Cáucaso. Al verla junto a él en el hipódromo, un culto cortesano griego repitió las palabras de los ancianos homéricos: «No hay desdoro...», lo que contribuyó a aliviar las tensiones que su llegada había suscitado. La joven percibió el efecto de aquel comentario, pero, al ser una forastera ignorante, tuvo que preguntarle a qué se refería.33

En su sentimental novela de formación titulada *Tom Brown's Schooldays*, ambientada en un internado privado de Rugby en la década de 1830, Thomas Hughes comenta con finura la fuerza de las últimas palabras de Helena, que alaba por su «exquisito

patetismo» y por ser «las más conmovedoras de Homero, y acaso de toda la poesía profana».34El joven y aplicado George Arthur, de trece años y procedente del lejano condado de Devon, recibe el encargo de traducir estos versos en clase —sus compañeros, más perezosos, no han avanzado tanto—; sin embargo, el muchacho no puede continuar porque se le saltan las lágrimas al leerlos, ya que él también sufre el desprecio de sus compañeros mayores del colegio.

Ni Hécuba ni Helena apelan a la *timé*, tan importante para los héroes masculinos.

Tampoco hablan del valor. Es posible que Helena hable como si fuera un espejo reflectante, pero lejos de magnificar a Paris, lo increpa y lo menosprecia como a un ser vil y vergonzoso. Pero lo que en ella se refleja por encima de todo es el patetismo de su situación. En Andrómaca, Homero realza todavía más la dimensión del *pathos*, y lo hace en tres de los mejores libros de la *Ilíada*.

En el libro 22, Andrómaca también está tejiendo una doble tela de color púrpura, sobre la que borda unas *throna*, palabra que los poetas griegos posteriores interpretaron como

'flores', pero que quizá signifique 'animales', que es el sentido que más tarde se supo que tenía en el dialecto de Tesalia.35En su excelente libro *La guerra que mató a Aquiles*, Caroline Alexander señala que «el distanciamiento de este mundo interior del hilar y tejer, del rasgar y romper que constituye el trabajo de la guerra es casi un síntoma de su impotencia».36No obstante, la actividad de las dos mujeres las dota de una profundidad implícita, no declarada. Helena expresa uno de los grandes temas incluso antes de que la oigamos hablar: el sentido de su

propia responsabilidad por los sufrimientos de la guerra. Andrómaca expresa algo muy distinto: el acatamiento de las últimas palabras que le ha dirigido su marido. Dieciséis libros antes, al final de la desgarradora escena de la despedida, Héctor le ha dicho que vuelva «a casa a ocuparte tus labores, el telar y la rueca».[37] Así lo ha hecho, pero cuando nos la encontramos allí, el contexto es aún más angustioso: Andrómaca ignora que su marido acaba de ser asesinado frente a los muros de Troya. Aquí la impotencia confiere al poema una fuerza abrumadora.

En ese momento, Andrómaca está preparando el baño para cuando Héctor regrese de la batalla, sin saber que se ha quedado solo fuera de las murallas. De repente se oye un grito de pesar que despierta sus peores temores. Al subir a la muralla, ve el cadáver de su marido arrastrado por la llanura tras el carro de Aquiles. Andrómaca se desmaya esparciendo por el suelo su brillante tocado, cuyas cuatro partes constituyentes se especifican solo en esta parte del poema: la última es el *krédemnon*, seguramente el velo que la dorada Afrodita le regaló el mismo día en que Héctor la sacó del palacio de su padre como su esposa.[38] Como tantas veces en Homero, los objetos acentúan el patetismo.

Cuando Andrómaca se repone, pronuncia un discurso soberbio que abarca desde la desgracia compartida por ella y por Héctor hasta el futuro que le espera a su pequeño hijo Astianacte, al que se dirige dos veces por su nombre. Concluye hablando de los hermosos ropajes de Héctor, que ahora contrastan con su cuerpo desnudo, presa de «los gusanos que se retuercen». Como ya no podrá usarlas para ofrecerle los ritos funerarios, las quemará, dice, en el fuego devastador para honrar su gloria ante los troyanos y las troyanas.[39]

Las viudas jóvenes todavía queman la ropa de sus maridos como señal de una pérdida trágica, eso las ayuda a seguir adelante sin el doloroso recuerdo de su pérdida. Las razones de Andrómaca son distintas, pero su discurso resulta sobrecogedor a todos los niveles. Dos libros más tarde, cuando el cuerpo de Héctor es devuelto finalmente a Troya, Andrómaca toma su cabeza entre las manos y vuelve a lamentarse. Los profesionales del canto fúnebre han empezado ya sus letanías y las mujeres han entonado su respuesta, pero la de ella es la primera voz que se oye en solitario. Una docena de las palabras que emplea aparecen una sola vez en toda la obra, señal de la intensidad de su lamento. Anticipa la caída de Troya, inevitable en ausencia de Héctor, y las funestas consecuencias para el pequeño Astianacte y, sobre todo, para ella, a quien su marido no ha podido «extender las manos desde el lecho de muerte ni dirigir una sabia palabra que yo pueda recordar

día y noche mientras vierto lágrimas».[40]

Andrómaca es mucho más joven que Hécuba e incluso que Helena. Homero nunca desvela su edad, pero ella y Héctor solo tienen un hijo, que todavía es un bebé. Ella vivía ya en Troya y estaba casada con Héctor cuando Aquiles saqueó su ciudad natal y dio muerte a su padre y sus hermanos. Homero no dice en qué año de la guerra tuvo lugar esa incursión, pero podemos imaginar que Andrómaca cuenta entre dieciséis y dieciocho años. A pesar de su juventud, su lamento final se hace eco de todo lo que ha perdido hasta entonces. Después de un intervalo de dieciocho libros, sus palabras evocan el último encuentro con Héctor junto a las puertas de Troya, el episodio más sublime del libro 6.

Homero sabe mantener el excepcional dramatismo de ese encuentro durante más de cien versos.[41]La escena comienza con Andrómaca corriendo al encuentro de Héctor, seguida por la nodriza, que lleva a su hijo, «semejante una hermosa estrella». Por única vez en el poema, Héctor sonríe «mientras mira a su hijo en silencio», uno de esos poderosos pasajes en los que Homero dice tanto diciendo tan poco. Andrómaca, entre lágrimas, lo toma de la mano y le recuerda que, ahora que toda su familia ha muerto a manos de Aquiles, depende totalmente de él: Héctor, dice, es para ella un padre, una madre, un hermano y un marido. Su situación resulta mucho más desesperada que la de Helena, cuyos parientes de sus dos matrimonios por lo menos siguen vivos. Una vez

más, el centro del discurso de la mujer es ella y su circunstancia. Al igual que Helena, Andrómaca lo expresa relacionando los hechos del pasado con el presente y dirigiendo la vista hacia un futuro aún más sombrío.

Héctor responde con un magnífico discurso que alcanza su clímax cuando declara que preferiría yacer bajo tierra a verla convertida en esclava: esa imagen le dolería más que la esclavitud de sus padres y la muerte de toda su parentela. Con su consumada habilidad, Homero hace que Héctor tome en brazos a su hijo, pero el pequeño se gira asustado hacia el regazo de la nodriza. Le dan miedo el bronce y el penacho de crin de caballo de su casco. Héctor se lo quita riendo y, a su manera, Andrómaca ríe también: tras besar y acariciar a su hijo, Héctor reza por él a los dioses. A continuación, entrega el niño a su madre y la toma de la mano: es la primera vez en todo este encuentro que la toca por iniciativa propia. Se compadece de ella —la compasión es una emoción crucial en un héroe— y le dirige unas últimas palabras sobre la imposibilidad de que un hombre escape a su destino y la

necesidad de que ella regrese a las labores del telar.

Andrómaca obedece, pero nuestro corazón se queda con ella: «Se alejó entre cálidas lágrimas mientras volvía la cabeza una y otra vez».42La escena es devastadora y esta es la guinda. Ya en sus aposentos, Andrómaca se lamenta con sus esclavas y juntas

«lloraron a Héctor dentro de su casa mientras todavía vivía». Dieciséis libros antes de su muerte, ya intuye que nunca volverá.

Casi cualquier comentario sobre este poderoso encuentro está abocado a no ser más que un pálido reflejo de lo que el poema transmite a sus oyentes y lectores. No obstante, en 1959, el gran homerista Wolfgang Schadewaldt publicó un ensayo a la altura de semejante desafío partiendo de la acertada convicción de que la epopeya homérica no se asemeja a «una corriente continua, sin principio ni fin», como si se tratara de una tradición impersonal que va concatenando episodios a golpe de «y entonces…». Al contrario, está «escrupulosamente construida, llena de tensión, articulada a conciencia.

En concreto, Homero crea movimiento, acción: *dirige* a sus personajes» y «ahorra en palabras […], y en su lugar emplea gestos comedidos». Y justo esto, creo yo, debía de ser lo que hacía cuando interpretaba el poema ante sus oyentes.43

El ensayo de Schadewaldt plasma con finura tanto el movimiento que conduce al encuentro entre Héctor y Andrómaca en las escenas anteriores del libro 6 como su significado a efectos de lo que ocurrirá en los dieciocho libros siguientes. El encuentro realza a Héctor como persona, pero no es un simple espejo destinado a magnificar su figura: a través del prisma de una esposa y un hijo, nos muestra lo que está en juego en la lucha por Troya. Sugiere de modo inequívoco que la muerte de Héctor es ya inevitable, aunque él todavía no sepa cuándo ni cómo ocurrirá. En él también se anuncian por primera vez los temas que Andrómaca tocará en sus parlamentos de los

libros 22 y 24. Hay dos puntos que han desconcertado tanto a los lectores antiguos como a los modernos. El primer discurso de Andrómaca a Héctor incluye un inesperado consejo táctico: los griegos, afirma, intentarán atacar de nuevo junto a la higuera que crece al pie de la muralla, y añade que hay que situar allí al ejército, pero que él debe permanecer dentro de la ciudad. Desde Aristarco en adelante, los críticos miopes han suprimido estos versos por considerarlos una interpolación posterior.44No lo son: son esenciales para la caracterización que hace Homero de las ansias de Andrómaca,

que ofrece este consejo con la esperanza de retener a su marido en el interior de las murallas. Héctor ni siquiera alude a ello en su respuesta.

Cuando Héctor toma a su hijo en brazos y reza por él, pide a Zeus y a los demás dioses que algún día su hijo gobierne con vigor sobre los troyanos y que, a su regreso del combate, la gente pueda decir que es mucho mejor que su padre: «Que, tras haber matado a un enemigo, traiga sus sangrientos despojos y que su madre se regocije en su corazón». Este deseo se ha interpretado como indicio de la brecha entre los horizontes de Héctor y los de su esposa, a la que la guerra nunca le reporta placer alguno a lo largo del poema; al contrario, le ruega a Héctor que se quede y le advierte que «tu bravura será tu muerte». Sin embargo, como ya hemos visto en el caso de Helena con respecto a Paris, Andrómaca tampoco quiere que su hombre abandone vergonzosamente la batalla sin motivo. En la *Ilíada*, «lo que una mujer quiere ver en un hombre es decisión para no ceder ante sus súplicas y para salir entre una lluvia de lanzas».[45] Andrómaca desearía lo mismo para su hijo, que sin duda la llenaría de regocijo si, ya de adulto, volviera un día con los despojos de un enemigo muerto en batalla.

Terminada su oración, Héctor deja al chiquillo en los brazos de su esposa, y ella, mientras lo recibe en su fragante seno, «sonríe entre lágrimas».[46] Seguramente este detalle tan espontáneo conmovía a los oyentes de Homero hasta las lágrimas, como a nosotros hoy en día. También aquí, creo, el poeta debía de hacer una pausa en su interpretación tras pronunciar las dos primeras palabras del hexámetro. Una vez más, la complejidad se expresa en la reacción de una mujer: la sonrisa y, a la vez, las lágrimas.

La empatía y la observación transmiten un formidable patetismo a través dos palabras imponentes. «Y su esposo lo advirtió y se compadeció de ella», tres palabras en griego que también dicen mucho: compasión es la emoción que Andrómaca deseaba suscitar al principio de la escena.

A finales de verano del año 44 a. C., casi seis meses después del asesinato de Julio César, Bruto, uno de los asesinos, y su esposa Porcia se separaron en el sur de Italia, uno para dirigirse al este y la otra para regresar a Roma. Ella intentaba ocultar su inmensa aflicción, pero «un cuadro la delató», como bien dice Plutarco al referir una anécdota que conoció por un libro que escribió más tarde el hijo de Porcia.[47] El cuadro en cuestión

era uno de Andrómaca recogiendo a su bebé de manos de Héctor, «con

los ojos fijos en su marido». Cuando Porcia vio esa imagen, se deshizo en lágrimas y, «volviendo muchas veces al día su mirada hacia ella, lloraba». Sin embargo, ella era la hija de Catón, el más austero de los estoicos, una mujer que más tarde se suicidaría ingiriendo brasas al conocer la noticia de la muerte de su marido.

En la *Odisea*, el abanico de personajes femeninos es más amplio que en la *Ilíada*: desde Penélope, leal a su marido ausente, hasta la joven Nausícaa, que recién empieza a soñar con el matrimonio. En ella se representan lo que algunos han dado en llamar «los inescrutables corazones femeninos» y un «un algo misterioso que los personajes masculinos no alcanzan a dominar».48Sin embargo, las mujeres de la *Ilíada* insinúan ya estos temas, ya sea mediante el repentino «pero...» de Helena o mediante la llorosa risa de Andrómaca. En la medida en que podemos considerarlas espejos, reflejan y magnifican mucho más que las figuras de los hombres.

Capítulo 31

El mundo natural

Tal como ejemplifican estas mujeres, el poema está atravesado por una combinación de observación y empatía, y en ello reside gran parte de su fuerza. Ambos elementos se hacen extensivos al escenario de la acción, lo que ahora llamaríamos el «mundo natural». Al igual que el mundo de las mujeres, este tampoco es más que un complemento de la narración principal, pero también potencia su efecto. Una vez más, primero examinaré el alcance y el contenido de este mundo paralelo y después, en el capítulo siguiente, me ocuparé del uso poético que le da Homero.

El mundo «natural» se trata de dos maneras diferentes. La narración principal es extremadamente parca en este tipo de detalles: «Nada es menos homérico que extenderse en los detalles realistas por sí mismos», señala con razón Griffin.1Sin embargo, abundan en los símiles, sobre todo en la lucha que tiene lugar durante el día más largo. A diferencia de la narración principal, los símiles nos hablan de animales, plantas y lo que para nosotros son las fuerzas naturales. Conforman un elemento sumamente característico de la *Ilíada*, donde encontramos unos trescientos cuarenta en total, ocho veces más que en la *Odisea*. Si los juntásemos, ocuparían un libro y medio de la obra. Su contenido, forma y distribución nos acercan de una manera especial al genio de Homero.

La idea de la Naturaleza como entidad con unas regularidades y unos

patrones propios fue formulada por primera vez por los filósofos griegos en el siglo VI a. C. Homero, en cambio, nos presenta unos vientos personificados que se banquetean en palacios lejanos y a los que se evoca mediante plegarias y libaciones.[2] Los dioses fluviales habitan en los ríos y también reciben votos y plegarias: uno de ellos, el Escamandro, se le aparece a Aquiles en forma de hombre, le habla y lucha contra él inundando la llanura de Troya.

De algunas madres se dice que dan a luz junto a un río, pero de otras se dice incluso han concebido a sus hijos del dios fluvial, un tipo de paternidad que no se limitaba a la poesía: de hecho, los nombres de río serán una constante durante siglos en la antroponimia griega antigua.[3]

Podría ser que este modo de concebir lo que para nosotros son elementos naturales fuera una manera de potenciar la sensación de patetismo, que es una de las principales cualidades del poema. Homero, siempre tan austero, nunca recurre a la falacia patética

de que el mundo natural es un reflejo por simpatía de lo humano. Resulta significativo que la naturaleza solo reaccione ante la presencia de las divinidades, ya sea durante maravillosa travesía de Poseidón sobre la superficie marina en Lemnos o la separación de las aguas al paso de Tetis y las ninfas marinas cuando estas emergen de las profundidades para compadecerse de Aquiles. Cuando la tierra se estremece y hasta las raíces del monte Ida tiemblan al entrar los dioses en combate en el libro 20, lo hacen por obra de Poseidón. En el libro 1, en cambio, la dulce Briseida es escoltada contra su voluntad por la costa y Aquiles llora junto a la orilla, pero como son mortales, las olas no reaccionan a sus emociones.

Homero nunca da detalles del litoral. En esto la *Ilíada* difiere fundamentalmente de la *Odisea*, un poema lleno de evocadores paisajes marinos, bosques y cuevas. La narración principal representa la vida natural de una forma muy selectiva. No hay serpientes en el campo de batalla, ni ratas entre los cadáveres, ni zorros, ni siquiera de noche. Tampoco mariposas, a pesar de que los artistas las han utilizado a menudo como símbolos del alma o de la libertad. Ni siquiera se oye el canto de los pájaros, aunque sea el quejido de un ruiseñor. Cuando la batalla da comienzo en el libro 2, las tropas salen a la «florida pradera», pero las flores que la cubren no se especifican ni se vuelven a mencionar.[4] Todavía hoy, las llanuras de los alrededores de Troya siguen luciendo el color escarlata de las amapolas a principios de verano, pero la narración de Homero nunca hace referencia a ellas, ni siquiera para compararlas con las manchas

rojas de la sangre de los muertos.

La *Ilíada* tampoco describe el tiempo, a menos que Zeus envíe un signo como anuncio de algún peligro repentino, como por ejemplo un arcoíris. En el Génesis, tras el diluvio, Dios pone un arcoíris en el cielo como «señal de la alianza que establezco para siempre con vosotros». Los arcoíris homéricos son presagio de tempestades y problemas.5El

padre de los dioses y los hombres no se aviene a pactos, y mucho menos con los desdichados mortales.

La epopeya de Manás es radicalmente distinta. Durante los solemnes juegos funerarios, un aguacero sorprende a los caballos mientras están desfilando, algo que todavía puede ocurrir en las tierras altas de Kirguistán: «Las laderas de los montes se cubrieron de granizo; se levantó una bruma resplandeciente, y el cielo se ennegreció al oeste. Sonaron truenos y cayeron rayos de luz broncínea [...]. Hasta en ocho ocasiones el diluvio de los cielos se convirtió en granizo y luego llovizna. Más tarde, se abatió una inmensa ventisca». La tormenta exacerba la tensión de los caballos antes de la carrera.

No es que Homero fuera ciego a tales cosas, como demuestran sus árboles y aves. Alude correctamente a la altura de los abetos y a la tersura del tronco de los cornejos.

Menciona encinas, pinos y álamos. En un bello símil habla de las altas copas de los encinas de las montañas, «que hunden en el suelo sus extensas raíces» contra la fuerza de los vientos, como puede constatarse en algunas de las laderas más pedregosas y secas de Asia. En las riberas de los ríos crecen sauces, olmos y fresnos. Y sabe una cosa que en los paisajes arbóreos de Grecia y Turquía es evidente: que los álamos y los plátanos crecen mejor junto a un arroyo o un río.6Las descripciones de estos árboles no obedecen a las habituales fórmulas de nombre y adjetivo heredadas de poetas anteriores, sino que es posible que sean propias de Homero. El poeta también es consciente de algunas cualidades muy peculiares, como el aroma a cedro de la madera de enebro o la dureza de la madera de boj, una elección muy adecuada para el yugo de las mulas de Príamo. La narración nos lleva incluso adonde los poetas griegos de los dos siglos siguientes nunca llegan: al interior de los bosques, donde en dos ocasiones los guerreros talan árboles para incinerar a sus muertos.7

Las aves también se distinguen con precisión. En algunas fórmulas se dice que los buitres devoran a los muertos, pero en ocasiones se alimentan de seres vivos y entonces se distinguen mediante una

palabra griega que significa ‘buitres cabríos’. Se trata de buitres barbudos, es decir, lo que llamamos quebrantahuesos.[8] Las aves son los únicos elementos del mundo natural que desempeñan papeles individuales en la trama, solo que siempre en relación con los dioses. Las aves son intermediarios entre la tierra y el cielo, por eso aparecen cuando los dioses desean enviar mensajes o se dirigen a algún sitio. Las divinidades viajeras no solo son comparables a las aves, sino que a veces adoptan su forma, y Homero así nos lo hace saber.[9] Cuando el divino Sueño vuela y se esconde en lo alto de un árbol, se dice que se asemeja a cierta ave que tiene dos nombres, ambos insólitos, uno divino y el otro humano.[10] El Sueño adopta la apariencia de esta ave para ocultarse, por lo que seguramente se trate de un búho, quizá un autillo, pues los anillos oscuros que tiene alrededor de los ojos le confieren un aspecto soñoliento. Homero, creo, había advertido este detalle.

En otros puntos del poema, las aves hacen acto de presencia porque Zeus las envía a modo de presagio. Los augures existen, pero nunca solicitan a los dioses que les envíen señales: estas, sencillamente, aparecen y sugieren de forma indirecta el curso que tomará el futuro. Entre estas aves cabe distinguir distintos tipos de águila, de los que se dan detalles que hoy en día —aunque no en tiempos de Homero— nos permiten identificarlos con nombres concretos. Una de ellas aparece volando con una serpiente entre las garras, pero la suelta cuando su presa se revuelve y la pica: es probable se trate de un águila perdicera, especie que, efectivamente, caza serpientes.[11] Cuando Príamo se prepara para emprender su peligroso viaje, ruega a Zeus que le mande una señal: «El veloz mensajero que es para ti la más preciada de las aves y cuya fuerza es inmensa».

Zeus le envía un águila, el no va más en la jerarquía aviar, «la más certera de las aladas

aves»: una depredadora *morfnos*, «a la que los hombres también llaman *perknós*». Estos adjetivos evocaban un tipo concreto de águila en los oyentes de Homero, pero como no aparecen en ninguna otra parte del poema, resulta difícil saber con seguridad qué significan. Sus alas «se extienden a ambos lados del cuerpo» y son evocadas mediante una elaborada comparación: son «tan anchas como la puerta de la cámara de elevada techumbre de un rico varón, bien provista de cerrojos».[12] Homero tiene en mente un tipo particular de ave para este punto tan crucial del poema. Algunos han sugerido que podría tratarse de un águila pomerana, pese a las manchas blancas que estas presentan en la parte superior de las alas y el nacimiento de la cola, o incluso de un águila cafre, un ave imponente pero que hoy en día no

se encuentra en territorio griego o troyano. La candidata más probable sería un águila real, oscura desde el punto de vista de quien la observa —si es que eso es lo realmente significa *perknós*—, ya que su cuello dorado no resulta visible desde abajo. Su envergadura es impresionante, más de dos metros, un tercio mayor que la de un águila moteada.

Todos estos detalles demuestran que, a pesar de su austeridad narrativa, Homero era

«un hombre que se fijaba en esas cosas», como dice Hardy de las personas atentas a la naturaleza en un hermoso poema titulado «Después». Él es el primero en la nómina de esta clase de poetas, en la que figuran Shakespeare, D. H. Lawrence, Safo o Elizabeth Bishop. La poesía no depende de su atención al medio natural, pero en los símiles sin duda resulta relevante. «Como cuando...»: si las numerosas comparaciones que hace Homero fueran ficticias o falsas, su apariencia podría ser seductora, como la remota geografía de algunos de los símiles de Milton, pero no lograrían su propósito principal, es decir, no ayudarían al oyente a identificar el referente de la comparación.

¿Hasta qué punto son originales? Algunas son muy breves: «como el fuego» o «como un león». Es probable que los símiles de estas características fueran tradicionales antes de la época de Homero. Aparecen ya en textos más antiguos escritos en lenguas habladas al este de Grecia, desde Egipto hasta Babilonia, pero los poetas helenos no tuvieron por qué adoptarlos a partir de estos prototipos, pues aparecen también en muchos otros poemas heroicos que desconocían por completo la tradición griega o de Oriente Próximo. Durante el largo episodio del banquete fúnebre y los juegos, dictado en los años veinte por un experimentado cantor del poema de Manás, las tropas se congregan como rizadas olas y los guerreros musulmanes caen sobre sus enemigos paganos como lobos que dividen y atacan un rebaño de ovejas. Manás se compara a sí mismo con un «poderoso álamo de doradas ramas que se elevan hacia el cielo». Estos símiles aparecen de forma independiente también en la *Ilíada*; lo que no aparece es la comparación que hace el cantor del poema de Manás entre las orejas de un buen caballo de carreras y unos loros posados en la rama de un jardín, o entre la nariz de un guerrero gigante con un derrubio en la ladera de una montaña. En una versión anterior de otro

episodio, el poema exalta a unas muchachas que esperan en unas yurtas cercanas y las describe así:

Con la carne más blanca que la nieve cuando la nieve cae sobre la nieve,

con las mejillas más rojas que la sangre cuando la sangre cae sobre la nieve, inquietas como ciervos almizcleros, gritonas como cachorras,

retozonas como linces, lánguidas al hablar.

¿Quién podría resistirse a ellas, aunque «sus dientes, grandes como palas, asoman al sonreír»?[13]

A diferencia de los cantores del poema de Manás, Homero extiende sus símiles a lo largo de varios versos, un recurso que me gusta pensar que fue una innovación poética propia. Su ejemplo fue imitado por poetas y filósofos griegos posteriores y modificó la forma de la épica europea, influyendo en Virgilio y Dante, Milton y Matthew Arnold.

Símiles de tal extensión no aparecen en otros poemas heroicos orales, pero aun así no son exclusivos de Homero: en vida de este ya los utilizaban los autores de prosa. A mediados del siglo VIII a. C., los profetas del norte de Israel utilizaban, de forma independiente, símiles cortos y largos. «Pues yo seré león para Efraín, un cachorro de león para Judá», dice Dios, al menos según el profeta Oseas: los leones abundan en los símiles homéricos, pero Zeus nunca los utiliza para compararlos consigo mismo. En un símil en prosa particularmente sutil, Oseas compara el corazón infiel de los israelitas con «un horno ardiendo aunque no lo atice el panadero, desde que la masa está preparada hasta que llega a fermentar»: el corazón de los israelitas humea como las brasas. «Por la noche su cólera duerme, pero al clarear el alba se enciende como fuego ardiente»: así arden también los corazones adúlteros de los israelitas cuando se encienden por un arrebato de lujuria.[14] Homero jamás oyó hablar de su contemporáneo Oseas, víctima de un matrimonio autoimpuesto con una ramera, pero su don para las comparaciones vívidas que iluminan sentimientos y disposiciones anímicas habría hecho las delicias de nuestro poeta.

Como Oseas, Homero dramatiza los procesos mentales comparándolos con el mundo exterior. Así, Néstor, en un instante memorable, vacila entre dos alternativas como las olas «cuando presienten la veloz trayectoria de los vientos susurrantes» y esperan para romper hacia uno u otro lado, «hasta que Zeus envía una ráfaga decisiva».[15] Homero no se detiene ahí: a diferencia de Oseas, se sirve de un estado mental para iluminar un acontecimiento del mundo real. En una comparación extraordinaria, dice que Hera, al

desplazarse desde el Olimpo hasta el monte Ida, vuela a la velocidad que «relampaguea un pensamiento en la cabeza de un hombre que ha viajado a lejanas tierras y se dice:

“Ojalá estuviera aquí, o mejor allí…”».[16] Es posible que los símiles breves aplicados al pensamiento fueran de tipo convencional, pero las comparaciones con pensamientos tan sutiles como estos son sin duda una innovación homérica. Homero presta una atención maravillosa a nuestra vida interior. En la persecución final, cuando Héctor intenta ponerse a salvo en Troya, Aquiles se le anticipa a cada momento y lo obliga a volver a la llanura:

Al igual que en sueños un hombre no puede atrapar a quien huye frente a él, pues ni uno logra escapar ni el otro alcanzarlo,

tampoco Aquiles lograba atrapar a Héctor, ni Héctor escaparse.[17]

Este brillante símil se ajusta como anillo al dedo a la situación y es psicológicamente fiel a la experiencia de quien sueña.

Otros símiles giran en torno en las acciones cotidianas de los niños, lo que crea un llamativo contraste con el escenario principal del poema. Dado que cada uno de estos símiles se utiliza una sola vez en la *Ilíada*, es muy probable que sean obra de Homero, resultado de esa mirada empática que también ya antes ha reparado en el temor del hijo de Héctor al ver el penacho que remata el yelmo de su padre. Los mirmidones de Aquiles salen en tropel a la batalla como avispas a las que los niños, de forma insensata, azuzan «hurgando constantemente» en su nido junto al camino.[18] Cuando Apolo derriba el muro que protege el campamento aqueo, lo hace «con gran facilidad», como un niño con la arena cerca del mar,

que tras construir con ella figuras infantiles

las desbarata de nuevo jugando con las manos y los pies.[19]

Comparar la acción de un dios con la de un niño que juega con la arena en una playa podría parecer forzado, pero pone de manifiesto, no la arbitrariedad, sino la extrema facilidad con que el dios abate la defensa de los griegos.

Hasta las niñas adquieren cierto protagonismo. Cuando Aquiles ve a Patroclo derramando lágrimas tras constatar la desesperada situación del ejército griego, compara su llanto con el de una chiquilla que

corre junto a su madre pidiendo que la levante en brazos

mientras da tirones a su vestido y le impide moverse,

y entre lágrimas la mira hasta que ella la levanta.[20]

Este magnífico símil se refiere en exclusiva al llanto de Patroclo: no insinúa que el amor entre ambos implique la adopción de ningún rol femenino.

Los símiles del castillo de arena o de la pesadilla del soñador nos remiten a una larga tradición que se remonta por lo menos dos mil setecientos años hacia el pasado.

También entonces, pensamos con asombro, las personas actuaban y se sentían como nosotros. En estos pasajes, Homero no es una figura escurridiza, no es una idea ni una tradición ni una amalgama de poetas que compusieron a lo largo de varios siglos. Es un individuo accesible que observa y se fija en este tipo de cosas. De resultas de ello, el vigor de sus comparaciones cobra aún más fuerza a nuestros ojos.

Aunque los símiles de Homero están ambientados en el presente, describen sucesos o acciones que podrían tener lugar en cualquier punto temporal. Solo uno, aunque muy famoso, hace referencia a un proceso de larga duración: el crecimiento, caída y rebrote anual de las hojas de los árboles.[21] Los demás evocan incidentes o momentos concretos.

En cuanto al espacio, algunos de los símiles más llamativos se sitúan en ambientes domésticos, como el del niño que duerme bajo la vigilancia de su madre o el de la pobre hilandera que pesa la lana.[22] Se centran en personas o lugares totalmente ajenos a la narración principal. Sus protagonistas nunca son reyes ni aristócratas, sino personas corrientes, en ocasiones expertas en algún oficio, pero nunca de clase elevada.

Varios símiles evocan jardines o huertos, así como a las personas que los cuidan.

Cuando Aquiles intenta escapar de la crecida del río Escamandro, se lo compara con un labriego que abre un curso de agua para regar sus plantas y parterres y que despeja los estorbos del cauce con un azadón, pero que luego se ve superado por el torrente de agua que baja por la ladera.[23] Cuando Hefesto seca las aguas del Escamandro incendiando a la llanura, el efecto se compara con el del Bóreas cuando en otoño seca un huerto recién regado, para satisfacción del hombre que lo cuida o lo rastrilla. Cuando Tetis habla de la infancia

de Aquiles, compara a su hijo con un árbol que crece en un

«rincón fértil de tierra cultivada».[24] En 1936, el estudioso Edward Forster analizó estos pasajes y otros de la *Odisea* y concluyó que la «actitud de Homero hacia la vida vegetal se asemeja más a la del jardinero que a la del amante de la naturaleza silvestre».[25] A

veces, ambas perspectivas coexisten en un mismo símil, pero, en honor a la conclusión de Forster, hay que admitir que la labor del jardinero siempre es vista con mayor

empatía. Cuando Menelao mata al troyano Euforbo, se lo compara con un «poderoso vendaval» que arranca de cuajo un joven olivo al que alguien ha estado cuidando cerca de un curso agua en un paraje solitario, donde la brisa lo mece y se cubre de blancas flores. La fuerza salvaje de Menelao es impresionante, como bien indica la comparación, pero el cuidado del olivo acentúa el patetismo de la muerte de Euforbo.[26]

A pesar de que Homero hace varias referencias a la jardinería, en los símiles nunca se menciona ninguna flor en concreto, a excepción de una amapola. No hay rosas ni narcisos ni jacintos ni violetas, las flores más habituales en los poetas griegos posteriores. De hecho, hasta la amapola resulta problemática para algunos lectores: esta aparece «en un jardín, con la cabeza doblada bajo el peso de las semillas y las lluvias primaverales», y se la compara con la cabeza del agonizante Gorgitión; sin embargo, el tallo de la amapola nunca se dobla hacia un lado como la cabeza del joven troyano, sino que es rígido y, cuando llueve, como mucho se balancea.[27] Aun así, el símil está bellamente buscado, porque lo que Homero está visualizando no es el tallo de la amapola, sino su corola. Tanto si se trata de una amapola silvestre —de las que crecen intrusivamente en los trigales— como de una amapola real —de las que se cultivan por sus semillas o su savia—, es cierto que los pétalos de la flor se giran hacia un lado con la lluvia, formando un frágil ángulo recto con la rigidez del tallo. Se trata de un efecto de muy corta duración que solo los observadores más perspicaces llegan a apreciar, y salta a la vista que entre ellos habría que contar a Homero. Más adelante, cuando Penéleo ensarta con su lanza la cabeza decapitada del troyano Ilioneo, la sostiene en alto como un capullo de amapola. La comparación es acertada, ya que el capullo de la amapola, todavía sin pétalos, tiene una forma redondeada que recuerda a la parte superior de una cabeza humana.[28]

Llama la atención que un poeta elija introducir escenarios apacibles

como jardines y huertos en una narración heroica repleta de batallas y muertes. Es más, los símiles nunca tienen por escenario una batalla, y sus protagonistas nunca son guerreros.

Muchos, por el contrario, están ambientados en bosques, granjas, laderas de montaña u orillas marinas azotadas por violentas olas. Pese a estar alejados del campo de batalla, nunca se trata de escenarios idílicos ni bucólicos. Los hombres que aparecen en ellos sufren vendavales y tormentas o tienen que enfrentarse a la fauna depredadora. A su manera, estos símiles también describen batallas, y en la mayoría el hombre lleva las de perder.

No se trata, pues, de interludios líricos. En las tragedias griegas, los cánticos del coro evocan a veces un mundo lejano, espacial y tonalmente opuesto al de la acción de la obra, al que algunos personajes incluso desean ser transportados. Estos cánticos son de todo punto antihoméricos: ninguno de los símiles de la *Ilíada* expresa o provoca deseos

de evasión. No son en absoluto nostálgicos. Según Patrick Leigh Fermor, que se lo sabía de memoria, en *Mioritza*, el célebre poema oral rumano, la «magia residía, y reside, en su mezcla de franqueza y sentido trágico, su plasmación de la sensación de aislamiento que rodea a los pastores, y la exaltación melancólica que envuelve sus empinados pastos y sus bosques».[29] No existe tal sentido trágico en los símiles que Homero establece con la naturaleza salvaje, ni siquiera cuando en ellos aparecen pastores.

Seguramente las comparaciones con vientos o incendios forestales, ríos caudalosos o animales feroces, ya habían sido explotadas por poetas hexamétricos anteriores, pero es probable que las de la *Ilíada*, más extensas, sean de la cosecha del propio Homero, sobre todo cuando incluyen detalles que aparecen una sola vez en el poema. Las referidas a animales resultan especialmente reveladoras.

Los símiles homéricos operan dentro de una jerarquía animal implícita. Empezaré exponiendo cuál es y en qué tipo de observación se basa. Homero no divide el mundo animal que lo rodea en noble e innoble: en sus comparaciones aparecen tanto moscas como distinguidos leones, e incluso unas langostas que vuelan desde el fuego a las seguras aguas de un río, algo que las langostas hacen en realidad. Las moscas, las avispas, las serpientes o los gusanos no reciben epítetos denigrantes. La excepción son los perros: llamar «perro» a un héroe es un insulto. La propia Helena se aplica este apelativo a sí misma, y hasta las divinidades lo utilizan: Zeus llama «perra» a Hera,

y esta, a su vez, a su hijastra Ártemis. Mientras que las moscas no son más que moscas,

«mosca de perro» es un insulto homérico que combina la audacia de una mosca con la desvergüenza de un perro. Hera se lo aplica incluso a Afrodita, diosa del sexo y el amor.30

Puede sorprendernos que estos animales estén tan mal considerados. Los perros guardan rebaños y granjas y, a diferencia de los caballos, acompañan valerosamente a los hombres en sus cacerías. A veces comparten casa, e incluso la comida, con sus amos: Aquiles tiene nueve perros como compañeros de mesa y deposita a dos de ellos, a los que él mismo mata, como ofrenda en la pira de Patroclo. El quid de la cuestión reside en que los perros hurgan en la basura y comen carne muerta.31En el campo de batalla no dudan ni siquiera en devorar la carne de los guerreros caídos. Socializan con los humanos, pero pueden acabar comiéndoselos: este doble papel explica por qué se los considera desvergonzados y por qué se los utiliza como insulto.

Los corderos, los cerdos y los bovinos, por el contrario, son animales que sirven de alimento a los humanos. Aparecen en el poema con epítetos de tipo general («blancas ovejas», «vacas de retorcidos cuernos», etcétera), pero en los símiles desempeñan un papel secundario, por lo común limitado a sufrir los ataques de otras bestias. Solo muy

de vez en cuando salen de este encasillamiento: por ejemplo, cuando Aquiles afirma que lobos y los corderos traman maldades los unos contra los otros, hace una observación inesperada acerca de los corderos, que en otras partes del poema se distinguen, correctamente, por su carácter asustadizo.32

En cuanto a las bestias salvajes de Homero, no son ninguna fantasía: eran una presencia real en los paisajes que él conocía. Abundaban en los bosques y los densos matorrales de las laderas del monte Ida, por donde merodeaban incluso los leopardos —como en otras partes de Asia occidental—, de los que Homero sabía que se abalanzaban sobre los cazadores cuando eran heridos con la lanza. Los lobos también eran una presencia habitual. Homero siempre los presenta en manada, a diferencia de los jabalíes, que son descritos en un espléndido aislamiento. Los jabalíes proliferaron en Asia occidental y aparecen caracterizados con especial acierto, hozando desconsideradamente entre árboles y cultivos, embistiendo con las crines erguidas o afilándose los colmillos, algo que suelen hacer ronzando los de la mandíbula inferior con los de la superior, que tienen esa función.

Homero no tiene la menor idea de las jerarquías sociales y familiares que rigen las piaras de jabalíes, aunque recientemente se ha descubierto que siguen ciertos patrones de matriarcado porcino. Sus jabalíes, siempre solitarios, se enfrentan a cazadores y perros revolviéndose y abalanzándose sobre sus atacantes, como todo cazador sabe y teme. Homero nunca menciona los fuertes gruñidos y chillidos que emiten. Tampoco la espuma que se forma alrededor de sus mandíbulas, a pesar de que poetas griegos posteriores sí la mencionan, así como el emperador Marco Aurelio en su diario personal, impresionado por su aspecto.[33] En lugar de ello, Homero dice que los ojos del jabalí relucen como el fuego, cuando lo cierto es que los ojos del jabalí son pequeños y oscuros, ya que carecen de capa reflectante en la retina. En una fotografía nocturna, sus ojos pueden parecer de color rojo, pero Homero no corría peligro de llevarse a engaño por un efecto fotográfico. Él o sus predecesores añadieron ese resplandor para realzar la ferocidad del animal, no como rasgo realista.

Por su parte, el león es en Homero el señor de las bestias: un carnívoro depredador que destaca entre los demás por su dieta. Los jabalíes, aunque temibles, son herbívoros y, por tanto, ocupan un rango inferior en el escalafón poético. En el libro 16, cuando Patroclo mata a Sarpedón, se lo compara con un león que mata al toro principal de una manada. Poco después, cuando su muerte ya está cerca, se lo compara con un jabalí porque ahora Héctor es el león.[34] Ambos animales luchan entre sí, y el cambio del término de comparación está bien calculado. El león Héctor acaba matando al jabalí Patroclo, tal como auguraba el símil al inicio del encuentro.

Los leones y las cacerías son elementos cruciales del poema, motivo por el que han sido muy discutidos, aunque también muy malinterpretados. En la *Ilíada* hay más de cuarenta símiles con leones, muchos de los cuales se desarrollan con ingeniosas variaciones a lo largo de varios versos.[35] A menudo se los han interpretado como remanentes de un pasado lejano, incluso como parte de un estrato del periodo micénico, cuando los leones se representaban en el arte y la escultura y, según la opinión general, estaban bastante extendidos por Grecia. A partir de principios del siglo X a. C., los leones reaparecen en la cerámica pintada y algunas obras en metal, pero solo se convierten en bestias talladas en piedra en el siglo VII a. C.[36] Ya entonces los prototipos de esas esculturas provienen de Oriente Próximo, de los leones de piedra que los griegos conocieron a través del arte hitita tardío, probablemente en el norte de Siria o en los territorios cercanos.[37] Allí se los tallaba con cabezas estilizadas, no tomados del natural. En esta línea, también se ha querido ver a los

leones homéricos como seres irreales: como han señalado los historiadores del arte, los de Homero nunca rugen.[38]

Si esto es correcto, tendría consecuencias para el efecto y la relevancia de muchos de los símiles de Homero: el poeta estaría evocando un animal que ni él ni sus oyentes habían visto nunca. Sin embargo, el silencio de sus leones no es prueba de que nunca hubiera visto un león vivo. Sus jabalíes también son silenciosos y no echan espuma por las fauces, y sin embargo eran una presencia habitual en Asia occidental y tanto él como sus maestros poéticos dan pruebas de conocerlos bien. Si leemos con atención, las cacerías de leones de Homero son muy poco micénicas, y su estilo, muy poco oriental.

En el arte micénico, reyes y acólitos salen a cazar leones como presa designada. Se desplazan en carros y les disparan con flechas. En Homero no hay cacerías de leones especializadas de este tipo. Sus cazadores salen a pie por territorio despoblado, pero no con la intención concreta de toparse con un león, aunque a veces den con uno mientras cazan otros animales. En la historia griega posterior, Filipo, Alejandro y sus primeros sucesores macedonios sí se dedicarían a cazar leones a caballo e incluso a pie.[39] Los símiles con leones de Homero son muy diferentes. Nunca interviene un rey o señor. En muchos de ellos, son aldeanos o campesinos los que se agrupan para hacer frente a un león que amenaza sus rebaños o que ha saltado un cercado. Al héroe se lo compara con el león por su audacia y ferocidad, pero nunca con el cazador, algo que exasperaba a Sinesio de Cirene, cristiano de buena familia y apasionado de la caza del siglo V d. C.[40] A menudo, los cazadores y aldeanos de Homero salen peor parados del encuentro que los perros.

Los símiles con leones de Homero, al igual que los símiles con jabalíes, hacen una selección de los hábitos y tendencias de sus protagonistas. Su cualidad principal es que son depredadores, pero, como siempre, Homero modifica los detalles con gran habilidad: sus pastores, perros y cazadores no siempre actúan de la misma manera, y el desenlace y las víctimas de cada escena varían de forma inteligente. Se nota que todo ello es fruto de una observación precisa. Los leones homéricos saltan sobre el lomo de su presa para romperle el cuello, lo cual es una representación exacta de cómo ataca el león en la vida real.[41] Cuando Menelao se ve obligado a retirarse durante la lucha por el cadáver de Patroclo, lo hace como un «barbado

león», no uno con bigotes, como creen algunos estudiosos: la barba del león es un rasgo llamativo. A continuación, Áyax ocupa el lugar de Menelao y defiende el cadáver de Patroclo

como un león frente a sus cachorros,

con el que los cazadores se han encontrado mientras guiaba a sus crías por el bosque y que, haciendo gala de su fuerza, agacha la frente hasta ocultar los ojos.42

Conviene hacer algunas precisiones. La palabra que designa a estos cazadores (*epakteres*) solo está atestiguada en griego antiguo en los poemas homéricos. Se trata de unos cazadores de un tipo concreto, de los que se encargan de poner sobre la pista a los sabuesos, denominados *epagon*, forma similar a *paragon*, que es como se conocía a los perros rastreadores en latín por influencia del griego.43En cuanto a la frente del león, se trata también de una observación exacta: su aparente fruncimiento de ceño es bien conocido en el mundo de los tratamientos de belleza modernos, donde se lo denomina *ride de lion*, término que designa las marcas de expresión que empiezan a aparecer en el entrecejo hacia los treinta y que, desde la óptica del canon femenino, se han convertido en una imperfección que exige tratamiento preventivo.44Cuando un león frunce el entrecejo, sus ojos, como los de una joven preocupada por su belleza, se entrecierran.

Estos detalles no son un legado de la edad micénica, porque entre esta y Homero transcurrieron al menos cinco siglos de analfabetismo absoluto. Las palabras que el poeta utiliza para referirse a la frente del león y a los cazadores no son formularias: aparecen solo aquí en toda la *Ilíada*. La costumbre del león de atacar al cuello de la presa y sus escaramuzas con los aldeanos tampoco son un residuo originario de la remota época de las regias cacerías micénicas. En vida de Homero, los leones eran comunes en el norte de Tesalia y en algunas regiones de Macedonia, y siguieron siéndolo hasta el siglo IV a. C. Su presencia está atestiguada en Asia occidental, cerca del monte Mícala se han encontrado huesos de león, y en Troya VIII, la que visitó Homero, huesos de leopardo: estos animales sobrevivieron en Asia occidental hasta la era moderna.45La

cabeza de león aparece en las monedas de Lidia a partir del siglo VII a. C. y, posteriormente, en las de la isla de Samos, donde se también se grabaron bellas imágenes de leones con el ceño fruncido y los ojos entrecerrados. Dichas imágenes se

basaban en un conocimiento de primera mano de estos animales. Es posible que Homero conociera algunos detalles relativos a los leones por rumores de la época, pero es igual de probable que los conociera por experiencia personal. Como demuestran sus símiles, en las cacerías no solo tomaban parte personas de clase social elevada, y los poetas épicos tampoco se dedicaban a recitar veinticuatro horas al día y siete días por semana. Podría ser perfectamente que él mismo hubiera participado en una de esas cacerías. Homero el cazador, creo, ha dejado aún más huella en la *Ilíada* que Homero el supuesto jardinero.46

Como el resto de los símiles, los de los leones hacen referencia a la época de Homero. Lo que está en juego aquí es algo más que el conocimiento o no que tuviera Homero de la fauna. Si estos símiles fueran residuos micénicos, nuestros poeta habría estado comparando elementos del mundo heroico con elementos de un pasado distante, muy alejados tanto de su comprensión como de la de sus oyentes. Su impacto en el público habría sido muy distinto: en lugar de un acto de reconocimiento por semejanza, estaríamos hablando de una evocación por vía poética. En cambio, al remitir a realidades de la época, constituyen un revelador contrapunto a la narración principal.

Los héroes de la narración no son «como los hombres mortales son ahora» y su cultura material combina elementos de épocas muy dispares: desde las micénicas puntas de lanza hechas de bronce hasta las cremaciones de la edad oscura como rito funerario reservado a determinadas personalidades. Los símiles, sin embargo, son exactos y adecuados a la época de su público. Las personas que aparecen en ellos no son reyes ni aristócratas, ni sus acciones exclusivas de las clases altas: evocan a la gente común y corriente, similar a muchos de sus oyentes. Las pruebas lingüísticas respaldan esta deducción: emplean pocas fórmulas y utilizan palabras que no se repiten en ninguna otra parte de la obra. Se ha demostrado que su lenguaje es sistemáticamente tardío en comparación con otros estratos lingüísticos del poema. La interacción entre estas dos dimensiones, el escenario fantástico de los héroes y el entorno contemporáneo de los símiles, exactamente observado, es uno de los elementos que subyacen a la fuerza de la *Ilíada*.

Capítulo 32

«Como cuando...»

La exactitud de los símiles y su ubicación en la época del propio Homero son un ejemplo más de su don para lo específico, aun cuando

su lenguaje sea rico en fórmulas y adjetivos recurrentes. Pero queda por responder una cuestión más profunda: por qué utiliza símiles y cuál puede ser su efecto poético. Homero explota con gran habilidad los contrastes de tono y ambientación, sobre todo a la hora de distribuir la acción y la emoción a lo largo de la trama. También utiliza metáforas, que son comparaciones condensadas de una sola palabra. Las metáforas permitían a los poetas expresar el instante postrero de la muerte, que no podía transmitirse a través del recuerdo personal; sin embargo, en muchos otros contextos, las metáforas no son algo muerto ni para Homero ni su público. El «fragor de la guerra» arde (como el fuego), verbo cuyo uso tal vez estuviera ya un tanto trillado, pero cuando se llama «charla amorosa» al combate personal, en el que uno de los participantes «muere o se salva», es difícil estar seguro de la fuerza exacta de esa referencia, de hasta qué punto es irónica o erótica. En cualquier caso, no se trata en absoluto de una metáfora muerta.[1] Más fácil resulta precisar por qué el Céfiro «empuja como una cabra» cuando inclina las espigas de un campo de trigo: sus efectos son como los de una cabra cuando carga con los cuernos, que empuja, hace una pausa y vuelve a empujar.[2]

Dentro de cada metáfora hay un símil que pugna por salir: ¿por qué, entonces, los poetas griegos utilizaban símiles cuando disponían de otros recursos? Una posibilidad es que los símiles se desarrollaran a partir del interés de los griegos por los augurios, una categoría en la que las aves revestían especial importancia.

Los símiles con aves de Homero son fruto de una aguda observación. Al comienzo del libro 3, el griterío y el clamor de los troyanos cuando marchan hacia la primera batalla del poema se comparan con el clamor de las grullas que vuelan hacia el sur, llevando la muerte a los pigmeos. Las migraciones de las grullas son, en efecto, uno de los grandes espectáculos visuales y sonoros de los Balcanes, bien conocido por los pastores cretenses, que todavía cuentan cómo vuelan formando una «interminable caravana [...], de una punta del cielo a la otra, tan arriba del monte Ida que casi se halla fuera de la vista [...], acompañada de un extraño sonido sobrenatural, como una conversación lejana».[3]

En cuanto al ejército griego, su primera marcha también se compara con el sonido de las aves, en concreto con el de las «muchas tribus de gansos o grullas o cisnes de luengos cuellos» que ocupan la pradera asiática y aterrizan «entre gritos y haciendo tronar el suelo». En 1906, en la India, un amante de Homero, J. Maclair Boraston, oyó este mismo sonido de las aves al posarse: «Decir que la pradera “tronaba” sería modestia, pero *tronar* es la única palabra. Era un sonido en el

que había muchas partes, cada una de las cuales salía despedida, por así decir, vibrando como el metal y partiéndose como el cristal».[4] Es evidente que Homero había presenciado alguno de esos aterrizajes tan aparatosos.

Los augures tenían que fijarse en los detalles del ave, su color, su vuelo, sus acciones, y aplicarlos por analogía a una situación insinuada, pero nunca enunciada, viendo en ellas un mensaje indirecto de los dioses: «así como» el ave es o hace esto o aquello, «así también», por analogía, sucederá esto o aquello a los espectadores mortales. Las profecías oraculares también eran mensajes velados de los dioses, en los que los animales a menudo simbolizaban a las personas y aquello que podía sucederles.[5] También en este caso, era necesario tener en cuenta la identidad y el aspecto del animal para poder interpretar el oráculo.

El uso de los símiles por parte de los poetas griegos se basaba en una aplicación similar de la analogía a la observación escrupulosa, pero los de Homero difieren en un punto fundamental: los dioses están ausentes en casi todos ellos. Resulta sobremanera llamativo que no se mencione a los dioses en los símiles sobre incendios forestales, que rugen y se expanden «desastrosamente» por montañas y tierras lejanas.[6] Incluso hoy en día, estos horrores destructivos hacen que quien los presencia sienta que, de algún modo, Zeus y sus rayos son la causa de que ardan los árboles. Los símiles de Homero contrastan con la narración principal, en la que casi todo lo que acontece está relacionado con las divinidades.

En la narración de Homero aparecen vientos personificados, ninfas marinas, ninfas de los bosques y dioses fluviales, mientras que sus símiles presentan generalmente elementos que han sido observados en términos naturales.[7] Podría parecer que cada enfoque posibilita el otro, como si las ninfas y los dioses de los bosques satisficieran la pulsión de los griegos por ver algo insondable en lo que para nosotros es la naturaleza, y eso diera vía libre a los poetas para describir en sus símiles únicamente lo que veían.

Sin embargo, esta distinción no es tajante: hay unos cuantos símiles en los que Zeus envía nieve o tormentas, otro en el que los dioses castigan una ciudad en llamas y, en una ocasión, aparece un león enviado por un *daimon* (una divinidad).[8] Al mismo tiempo, la tierra, el mar y sus olas tampoco están siempre vinculados a una divinidad en la narración principal. El contraste, pues, no es entre dos formas de ver el mundo, y

mucho menos entre una apropiada a una época en la que los héroes no eran «como los hombres mortales son ahora» y los dioses prevalecían sobre el entorno, y otra, la de los símiles, ambientada en la época del público de Homero, en la que las divinidades ya no eran omnipresentes en la «naturaleza».[9] Los dioses no dan muestras de haberse retirado de la naturaleza en textos e inscripciones redactados muchos siglos después de Homero.

La distinción, más bien, obedece a criterios de efecto poético: las comparaciones con elementos sujetos a la voluntad divina los alejarían de la aprehensión inmediata del oyente, lo que les impediría satisfacer el que para mí es el propósito principal de los símiles.

Los símiles no se utilizan tan solo para añadir variedad, para evitar la sensación de monotonía por parte del público. En el libro 2, cuando la lucha está a punto de comenzar, encontramos abundantes símiles a pesar de que la narración todavía no ha tenido tiempo de hacerse repetitiva.[10] Su finalidad consiste en ayudar al público a visualizar una serie de cualidades abstractas. Empiezan con el reflejo de la luz sobre el ejército griego: las panoplias brillan como un bosque en llamas, el primero de los símiles con incendios forestales.[11] Seguidamente, nos dan una idea del número de las tropas: tantas como los gansos o cisnes que se posan en la pradera asiática. También de su sonido: el suelo retruena al paso de los guerreros y sus caballos como el estruendo y el clamor de las alas de esas aves. A continuación volvemos a su número: en la llanura florida del Escamandro, los soldados griegos son tantos como las hojas y las flores en primavera o como las moscas que zumban alrededor de la granja de un pastor cuando los cubos rebosan leche. Los caudillos distribuyen a sus unidades a medida que van llegando, como los pastores separan los rebaños de cabras en una llanura. Mientras tanto, el rey Agamenón es comparado con tres dioses y luego con un toro, «el más eminente de la manada». Empieza aquí el extenso catálogo de las naves griegas —del que prescindiremos por tratarse de un añadido poshomérico—, y le sigue un símil que retoma los anteriores: el sonido y el temblor de la tierra cada vez que el monstruo Tifeo recibe los azotes de Zeus en Árimos. Se trata de un símil muy característico de Homero, en el que de nuevo se escenifica el estruendo.

Cuando la acción está a punto de dar comienzo, Homero ya ha enmarcado el fragor del ejército griego mediante dos símiles cuidadosamente elegidos que abarcan los límites oriental y occidental del mundo griego de su época: primero, la pradera asiática, cerca de Éfeso; segundo, la lejana Árimos, la actual isla de Isquia, frente al golfo de

Nápoles.[12] Su presencia añade una dimensión sonora a la narración. Sigue un catálogo troyano más breve —también interpolado—, y a continuación el ejército troyano avanza a su vez entre una ráfaga de símiles, a todas luces homéricos, que recuerdan a los que hemos visto en la marcha de los griegos: su clamor es como el de las grullas que sobrevuelan el Océano llevando la muerte a los pigmeos. El polvo que se levanta de sus

pies es como la niebla que el Noto extiende sobre una llanura, «grata al ladrón pero no al pastor»: tal es su densidad que no se ve más allá de un tiro de piedra.[13]

La multiplicación de símiles en este momento de clímax no tiene como finalidad evitar la monotonía. Describen el ruido, la cantidad, la visibilidad, la distancia y el resplandor de la luz, cualidades abstractas que ayudan a los oyentes a visualizar la escena. Solo cuando los ejércitos salen por primera vez a la batalla se hace referencia a lugares y escenarios lejanos (Isquia-Árimos, los pigmeos junto al Océano), como si Homero pretendiera realzar la hondura del momento comparándolo con un panorama de horizontes inmensos.

En la epopeya de Manás, los símiles realzan la fuerza y el carácter amenazante de determinados héroes y caballos que destacan entre los demás. En la *Ilíada*, marcan los giros importantes de la trama: el inicio de las batallas o las proezas de un héroe en particular. Al mismo tiempo mantienen despierta la atención del público, obligándolo a comparar lo similar con lo disímil mientras escucha.

Cuando un héroe protagoniza una hazaña personal en el campo de batalla, los símiles contribuyen a exaltarla, pero en estas ocasiones nunca se ambientan en lugares lejanos.

Los héroes arrasan con todo como el fuego, como un león, como un jabalí, como una ola embravecida o, en el caso de Héctor, como un viento de tormenta. El punto de comparación es lo que nosotros llamaríamos la naturaleza salvaje, pero la intención no es dar a entender que el hombre es un elemento más del entorno natural, sino hacer que sus cualidades sean más fácilmente perceptibles. Cuando los adversarios caen como árboles, su muerte se vuelve más expresiva. Los símiles ocupan un lugar prominente en el libro 15, durante la principalía de Héctor, y en el libro 17, durante la prolongada lucha por el cadáver de Patroclo. Los esfuerzos de los guerreros que se disputan su cuerpo aparecen tachonados por trece símiles que incluyen leones, olas y hasta un incendio forestal, y el libro se cierra con un grupo de otros cinco. Una vez más, no están ahí para impedir

la monotonía. Esta pugna es uno de los episodios cruciales de la historia y posee un dramatismo propio. También en este caso, los símiles anuncian un cambio de rumbo de los acontecimientos y ayudan al auditorio a visualizar sus cualidades abstractas, sus emociones y su acción: centran nuestra atención en estos elementos, sin por ello interrumpir la trama principal, como un plano recurso en una película. Una vez más, Homero, componiendo en directo, descubrió técnicas que más tarde se utilizarían en el cine. Sin saberlo, incluso da pistas sobre el ángulo en el que debería colocarse la cámara: a veces, los símiles especifican la postura, la altura y la ubicación de los protagonistas, a la manera de las acotaciones que se incluyen en el guion técnico de las películas, deducidas a partir de las obras literarias en las que se basan muchas de ellas.14

La ausencia de símiles también resulta elocuente. Los símiles se aplican a los guerreros, pero no a los dioses, salvo cuando se trata de describir la velocidad, la dirección o los medios por los que descienden a la tierra y la suprema facilidad con que actúan cuando están allí abajo. Los símiles inspirados en el mundo humano o natural no habrían sido adecuados para los dioses del Olimpo. Tampoco las mujeres llevan aparejados símiles extensos, sin duda porque su papel es marginal a efectos de la trama. Estas restricciones, sin embargo, no explican del todo la escasez de símiles en muchos de los últimos libros de la *Ilíada*.

Tras la pelea por el cadáver de Patroclo del libro 17, las secuencias iniciales del libro siguiente carecen de símiles extensos: ninguno aparece cuando se describe el dolor de Aquiles al enterarse de la muerte de su compañero, ni tampoco cuando Tetis y sus ninfas emergen de las olas. Después de la lluvia de símiles del libro anterior, se diría que estas escenas no bélicas poseen una fuerza y un movimiento propios, y quizá por eso Homero consideró que no necesitaba recurrir a ningún mundo paralelo. El primer símil extenso aparece solamente cuando volvemos a la lucha por Patroclo. De forma parecida, los símiles se suceden los unos a los otros durante la persecución y el duelo de Héctor y Aquiles en el libro 22, pero a partir de la muerte de Héctor desaparecen.15Sin duda, el inmenso patetismo de este suceso tampoco requería el refuerzo de ningún mundo paralelo. Cuando la escena cambia a las mujeres de su familia en Troya, son ellas mismas las que crean el contraste con la acción heroica principal, y por tanto, como el resto de las mujeres del poema, tampoco se las adorna con símiles, ni siquiera en este momento de crisis.

Los símiles se hallan casi totalmente ausentes en los juegos del libro

siguiente, a excepción de dos que ayudan a los oyentes a visualizar las distancias y otro que certifica el cese de la ira de un héroe al ver que le negaban un premio.[16] Las competiciones no necesitan símiles, ya que tienen su propio dramatismo. En el último libro, las escenas iniciales en el Olimpo carecen, como siempre, de símiles, pero después encontramos solo tres, uno de ellos referido al descomunal asombro de Aquiles ante la llegada de Príamo, el punto crucial del episodio.[17] El viaje de Príamo hasta el campamento transcurre asimismo sin la ayuda de ningún símil, quizá porque la tensión y la emoción ya son abrumadoras de por sí.

Partiendo de la base de que Homero dictaba y componía de manera oral, la forma y la distribución de sus símiles resultan más fáciles de entender. A veces son señales que anticipan una acción que tendrá lugar inmediatamente después en la narración. Otras, forman cúmulos: como en las fórmulas, un símil da paso al siguiente. La lucha del libro 11 es un buen ejemplo de ello. En él, Agamenón protagoniza una breve principalía durante la cual se lo compara con un león en varias ocasiones. Con la ayuda de Zeus,

los troyanos cargan y, cuando Odiseo y Diomedes intentan resistir el embate, se los compara con unos jabalíes acorralados por una jauría de perros. Ambos héroes resultan heridos, y entonces, con un triple símil muy hábil, Odiseo es comparado con un astado ciervo herido por una flecha: los chacales lo rodean a la espera de hacer presa en él, hasta que de repente llega un león que parece enviado por un *daimon*. El león es Áyax, que aparece para rescatar a Odiseo.[18] La concatenación de símiles ha ido pasando del león al jabalí, de este al ciervo herido y, por último, de vuelta al león. Esta técnica podría ser quizá la de un poeta que compone por escrito pero con la representación oral en mente, pero parece más fácil entenderla como la de un poeta que, sin apoyarse en texto alguno, interpreta una secuencia ordenada y trabajada a partir de unos elementos —en este caso, los símiles— que surgen unos de los otros de manera repentizada.

Este método compositivo encaja con la forma característica de los símiles. Homero suele empezar diciendo: «Como cuando...», antes de presentar los elementos de la narración que serán objeto de la comparación. Los símiles no se limitan a aquellos aspectos que son exactamente comparables: leídos de esta forma tan restrictiva, la mayoría solo expresarían uno de esos aspectos. Si se introduce un segundo aspecto, suele hacerse mediante una segunda oración añadida a la primera. Presentado este núcleo, Homero introduce otros detalles que amplifican la escena, aunque estos entren en contradicción con el

punto de partida de la narración. Solo en este sentido, sus símiles a veces son digresivos.

En el libro 4, la flecha traicionera de Pándaro, disparada para poner fin a la tregua acordada, rasguña la piel de Menelao «y de la herida comenzó a manar la oscura sangre». Luego empieza un símil: «Como cuando una mujer meonia o caria tiñe de escarlata el marfil...». Se refiere al marfil que decora un freno de caballo, que luego pondrá a buen recaudo, a pesar de que

muchos jinetes rezan por lucirlo, pero ella lo guarda como un tesoro para un rey, para que sea ornamento para el caballo y gloria para el que lo conduce.

Solo entonces Homero vuelve a Menelao y explica que «así también, Menelao, se tiñeron de sangre tus bien torneados muslos, Menelao, y las piernas y los tobillos».[19] Es

posible que las piernas de Menelao estuvieran bien torneadas, pero cuesta creer que fueran tan delicadas como el marfil del símil, más allá de la mancha roja que sirve como referente inmediato de la comparación.

Cuando la comparación se establece con una acción o una emoción, es la totalidad del símil lo que transmite su cualidad. Cuando Aquiles llora el cadáver de Patroclo, su

dolor se compara con el de un padre que lamenta la muerte de un hijo recién casado.[20] El

reciente matrimonio del hijo no se corresponde con la situación que ha dado pie a la comparación: Aquiles es más joven que Patroclo, no es una figura paterna para él y Patroclo no acaba de casarse. Sin embargo, esos elementos aumentan el patetismo del símil y la intensidad que este aporta. En el libro 17, los «ojos refulgentes» de Menelao buscan por todas partes al joven Antíloco, como un águila, «que, según dicen, es la que tiene la vista más aguda de cuantas aladas aves hay bajo el cielo», capaz de avizorar desde lo alto una veloz liebre agazapada bajo la espesura de un arbusto para luego abatirse sobre ella y matarla.[21] Sin embargo, lo que quiere Menelao es localizar a Antíloco, no matarlo: el símil en su conjunto escenifica la agudeza visual de Menelao, pero no punto por punto, sino a través de una escena vívida y exacta.

El libro 24 nos presenta un ejemplo trascendental de este tipo de expansión. Tiene lugar cuando Príamo aparece de repente en el

umbral de la tienda de Aquiles y se acerca para besar las manos del asesino de su hijo: «Como cuando la ofuscación cegadora se apodera de un hombre que mata a otro en su tierra natal, y huye a una tierra extraña, a la casa de un hombre rico, y el estupor invade a quienes lo ven, así también se asombró Aquiles cuando vio a Príamo, semejante a un dios».[22]Sin embargo, Príamo es todo lo contrario a un asesino y no se haya preso de ninguna ofuscación; además es rico, mucho más que Aquiles, quien, por el contrario, sí tiene las manos manchadas de sangre. Ha habido varios intentos de esclarecer el sentido profundo de este pasaje, pero ninguno me parece convincente. La base de la comparación reside en la intensidad del asombro experimentado en cada caso.

Para los poetas alfabetizados, esta técnica desperdicia una oportunidad que brinda la escritura: con la ayuda de esta, es posible demorarse en los detalles de un símil y trabajarlos para que se ajusten perfectamente al contexto. Homero no procede así, no solo porque componía *para* la representación en vivo, durante la cual es posible que los oyentes no lleguen captar la coincidencia de cada detalle, sino también porque componía *durante* la representación, lo cual dificulta la elaboración de correspondencias múltiples. Este tipo de composición también ayuda a explicar por qué algunos de los símiles se repiten parcial o totalmente en el poema e incluso por qué la segunda vez que aparecen resultan más acertados.

Al final del libro 8, el millar de hogueras de los troyanos en la llanura se compara de forma memorable con las estrellas que aparecen alrededor de la luna, una de las escasas menciones de este cuerpo celeste en el poema. En el «aire no sopla viento, y las cumbres y los altos promontorios y los valles quedan al descubierto», y «en el cielo se desgarra el aire infinito». Causa extrañeza este desgarro en un cielo nocturno despejado y sin viento, pero en el libro 16, donde estos versos se repiten, encaja a la perfección. Primero,

Zeus «desplaza una densa nube desde una alta cumbre», y luego «el aire se desgarra» y aparecen todas las cimas y demás. Este segundo símil hace referencia al breve respiro de los griegos tras rechazar a los troyanos junto a las naves. Da la impresión de que el símil ha sido practicado y ensayado con anterioridad, y de que aflora en la representación como un bloque inserto en un determinado contexto y, más tarde, en otro con el que encaja aún mejor.[23]

Dado que el abanico de símiles es tan vasto, ninguna generalización puede dar cuenta de la finalidad de todos ellos. La vida que evocan rara vez es ordinaria: las cacerías de leones o jabalíes o los vendavales

en un jardín no son sucesos que ocurran todos los días. Sin embargo, sus participantes humanos pertenecen a una clase social muy distinta de la de los héroes que dominan la narración principal: encontramos a artesanos o gentes que trabajan al aire libre, como pastores o leñadores, aunque nunca se describe a nadie como esclavo. Las mujeres encarnan el polo opuesto a las reinas y las princesas. Ni siquiera los cazadores provienen de noble cuna: son jóvenes y ágiles, pero podrían ser hijo de un simple campesino. Los símiles con personas corrientes se adaptan perfectamente a un contexto primario de representación en vivo dirigida a un público de condición social mixta; en ellos se compara a héroes que no son como los hombres mortales son ahora con personajes a los que los oyentes pueden reconocer con facilidad.

También los animales son fáciles de visualizar. Mientras que en la narración principal se los encasilla con epítetos invariables, en los símiles se los presenta en el transcurso de una acción individual y cobran vida en virtud de sus distintas reacciones. Un lector atento de los símiles homéricos, Hermann Fränkel, se preguntaba si quizá quienes los crearon «se habían convertido ya en serenos, apacibles y civilizados habitantes urbanos que, para describir lo grandioso y lo sublime, alejaban el pensamiento de la cotidianidad que los rodeaba».[24] Más bien eran lo contrario. Las ciudades de Homero y sus oyentes no estaban separadas de esa entidad de signo opuesto llamada «campo».

Vivían y trabajaban, pastoreaban y cazaban sin perderlo nunca de vista, en contacto con sus tormentas y sus bestias depredadoras. Lo mismo vale para las personas que apareen en los símiles de Homero y para él mismo, en quien creo adivinar a un cazador-jardinero, además de a un poeta.

En su empática lectura de la *Ilíada*, Simone Weil afirma algo más profundo: que los símiles son el espacio en el que la *Ilíada* expresa «el secreto último de la guerra». Para ella, ese secreto último consiste en que las batallas no las determinan los hombres que calculan y actúan con arreglo a sus propias decisiones, sino los hombres «caídos en el nivel [...] de las fuerzas que no son sino impulso», mientras que sus víctimas caen «en nivel de la materia inerte que no es más que pasividad». Los héroes triunfantes de la

Ilíada se asemejan, señala Weil, «al incendio, la inundación, el viento, los animales feroces, a cualquier causa ciega de desastre», a diferencia de sus víctimas, que se parecen «a animales perezosos, árboles, agua, arena, a todo lo que es movido por la violencia de las fuerzas

exteriores». Según Weil, tanto el asesino como la víctima se nos presentan transformados, por lo que «las comparaciones que los hacen aparecer, vencedores o vencidos, como animales o cosas, no pueden provocar ni admiración ni desprecio, sino solamente el pesar de que los hombres puedan transformarse de ese modo».[25]

Esta afirmación tan contundente revela una mala interpretación de un todo complejo.

Es cierto que algunos símiles la refrendan, sobre todo aquellos en los que las víctimas son comparadas con jóvenes cervatos. En el libro 11, Agamenón da comienzo a su breve principalía matando a dos hijos de Príamo, quienes, pese a ser legítimo el uno y bastardo el otro, van en el mismo carro, guiado por el segundo. Agamenón los mata

«como un león que despedaza las crías de un ciervo veloz y les arrebata la tierna vida».

La madre de los cervatos no anda lejos, pero «un temblor se apodera de ella» y finalmente escapa entre sudores.[26] El símil, en efecto, da un tratamiento emotivo a las víctimas del león, pero no se dice de este que lo domine ninguna fuerza irracional: lo que pasa es que quería comer. A veces los leones matan una vaca, un toro o una oveja sin que se añada ningún énfasis que suscite compasión por la víctima. Puntualmente, la víctima es el propio león o el jabalí, que se ve obligado a retirarse.[27] Las víctimas, como los símiles, varían.

Lo mismo ocurre con los vencedores. En el libro 24, Apolo compara la inhumanidad y el salvajismo de Aquiles con un león que sale a matar para darse un banquete. En el libro 22, el propio Aquiles le ha dicho a Héctor que entre ellos no puede haber acuerdos, como tampoco puede haberlos entre leones y corderos.[28] Sin embargo, Aquiles se comporta aquí de forma explícita con un exceso de ira e inhumanidad. Homero no dice que todos los guerreros se conviertan en bestias cuando luchan, y mucho menos que cuando eso ocurre sea motivo de pesar. Sus símiles comparan dos elementos que poseen una característica en común, pero no los identifican como si fueran uno y el mismo.

Lejos de expresar «el secreto último de la guerra», los símiles que la *Ilíada* utiliza en los combates se aplican a distintos aspectos de la psicología bélica. No hay ningún secreto último: Homero, como ya hemos dicho, no es unidimensional. En el libro 21, Apolo infunde fuerza al troyano Agénor, pero este no se transforma instantáneamente en el puro «impulso» del que habla Weil. Ve que Aquiles anda cerca, espera y debate distintas opciones en su corazón. Cuando decide

enfrentarse a él, no se lo compara con un animal asustado, «movido por la violencia de las fuerzas exteriores», sino con un

leopardo que oye venir a los perros y que, incluso tras recibir el lanzazo de un cazador, pelea y ataca sin miedo.29No se convierte en un objeto pasivo.

La ferocidad leonina de los héroes fascina al poeta: no es para él motivo de tristeza, como interpreta Weil. Más tarde, Platón compararía las pasiones de nuestra naturaleza con los animales salvajes, y, aunque Homero no conociera la teoría platónica sobre las partes del alma, podría estar de acuerdo con los guerreros modernos cuando se refieren a esa sensación de «tener una bestia dentro» durante el combate cuerpo a cuerpo.

Homero compuso mucho antes de que los filósofos y los teóricos abordaran los problemas internos de la naturaleza humana, pero algunos de sus símiles ya los escenifican de un modo prefilosófico.

¿Restan importancia los símiles a la guerra tratándola sencillamente como parte de un mundo más amplio e indiferente? «Desde una perspectiva no humana —ha sugerido un crítico literario—, no sujeta a nuestro sentido del tiempo [...], la irrupción en la llanura de Troya de una horda de hombres armados no es más que un aspecto de la vida del planeta, como el vuelo de las aves migratorias o la repentina aparición de un enjambre de abejas», comparaciones estas que hace el propio Homero.30Y, sin embargo, estas comparaciones son específicas, se basan en el ruido de las aves y en el constante ir y venir de las abejas a través de una oquedad en la roca. Su función consiste en ayudarnos a imaginar estas cualidades en un ejército y en quienes se congregan para celebrar una asamblea. Ambas acciones tienen lugar dentro del tiempo humano y ninguna convierte la acción en un incidente más dentro del curso indiferente de la vida en el planeta, una lectura errónea de Homero que hunde sus raíces en un complejo poema de W. H.

Auden sobre la guerra, titulado «Memorial para la ciudad» y compuesto en 1945.

Auden afirmaba que las vidas humanas son vistas a través de los ojos de Homero como a través del ojo impasible de un ave o de una cámara: siguen su curso indiferente y,

«por los siglos de los siglos, / la flor del ciruelo cae sobre los muertos». Auden pasa por alto la subjetividad y el patetismo palpables en gran

parte de la narración homérica.

Solo en uno de los símiles iliádicos, aunque el más famoso e imitado, Homero compara la transitoriedad de la vida humana con la perpetua repetición que detectamos en las cosas del mundo: Glauco le dice a su oponente Diomedes que «el linaje de los hombres es como el de las hojas», que se esparcen por el suelo pero rebrotan cuando el bosque florece de nuevo en primavera: «así también, una generación de hombres nace y otra cesa».[31] Es posible que este hermoso símil de la fugacidad humana no sea original de Homero, pero algo más adelante adquiere una potencia singular: se repite quince libros después, cuando Apolo le recuerda a Poseidón que no deben pelar a cuenta de los simples mortales, que «en un momento dado florecen con ímpetu y al siguiente se marchitan sin vida».[32] Ambas comparaciones aparecen en boca de personajes, no del

poeta en la narración principal, donde el efecto de los símiles no consiste en absoluto en dar a entender que «las cosas pasan» y la guerra solo es una más. A veces, expresan una sensación de pérdida y ahondan en el patetismo.

En su admirado poema «Memorial», Alice Oswald rinde homenaje al patetismo de las muertes de la *Ilíada* mediante una serie de breves biografías de soldados, cada una de las cuales va seguida de un símil que se repite dos veces. Oswald explica que concibió el poema como «un relato antifonal del hombre en su mundo». También en Homero, Euforbo muere como un árbol joven cuidado con esmero al que el viento arranca de raíz; Agamenón mata a dos hijos de Príamo como a «las crías de un ciervo veloz». Sin embargo, el patetismo es solo uno de los registros de los símiles que se aplican a los muertos. En otros, la muerte simplemente adquiere un carácter más visual a través de comparaciones con lo que nosotros llamamos el mundo natural.

Cuando Homero compara a un guerrero caído con un árbol caído, no expresa piedad por el árbol, ni siquiera cuando este ha sido abatido por un hacha humana. Cuando el símil gira en torno a los árboles o los animales, no se insinúa que posean un estatus equivalente al de los humanos en cuanto seres con quienes compartimos la vida en la tierra: Homero no era un ecologista *avant la lettre* que se compadecía de los árboles. Lo que ocurre más bien es que las muertes humanas resultan más fáciles de visualizar a través de comparaciones con el mundo natural. Si Homero elige los árboles, es por su altura y porque su forma de caer da viveza a la caída de un gran héroe muerto con gloria. En la narración, los héroes y los leñadores se adentran en bosques

«indescriptiblemente vastos» y talan árboles para construir piras funerarias y hacer leña, pero en ningún momento se insinúa que estén destruyendo un recurso natural finito.

«En todo Homero, el mundo donde reina la paz aflora de manera reiterada como un lugar de reprobación y anhelo», escribe Adam Nicolson, quien afirma incluso que Homero está «enamorado de esta idea de la naturaleza en tanto que reserva gigantesca de estabilidad». Sin embargo, no hay anhelo alguno en los símiles, no hay ninguna idea de la naturaleza, ninguna percepción omnipresente de su «estabilidad». Dentro de este contexto, entra en juego el supremo mundo paralelo del poema: las escenas labradas en el escudo de Aquiles.

En el libro 18, a última hora del día, la diosa Tetis sube al Olimpo en busca de una nueva panoplia para Aquiles, que sigue llorando amargamente la muerte de Patroclo.

Mientras tanto, sin que Zeus lo sepa, Hera envía a Iris con la misión de incitar al Tidida para que salga al campo de batalla y aterrorice a los troyanos gritando desde la zanja

defensiva. Aquiles lo hace y, después de eso, él y los mirmidones velan durante toda la noche el cadáver de Patroclo.

Homero remata este soberbio episodio nocturno con un breve diálogo entre Zeus y Hera. «Lo lograste al fin», dice Zeus al percatarse de que ha sido ella quien ha animado a Aquiles a volver a la lucha, y añade con ironía: «De ti nacieron sin duda los melenudos aqueos», pues tal es el grado de favor que muestra hacia ellos. Hera protesta diciendo que hasta los mortales tratan de que prevalezca su voluntad frente a otros mortales. Así pues, teniendo en cuenta que ella es «la mejor de las diosas», tanto por nacimiento como por ser la esposa de Zeus, «¿cómo no iba yo, resentida como estoy con los troyanos, a tramar males contra ellos?». Este diálogo inusualmente breve no es una interpolación, como han creído algunos críticos. La conversación cierra la apretada secuencia de acciones que han tenido lugar en la tierra. Es la expresión cruda del rencor de que son capaces los habitantes de los cielos: en la *Ilíada* no hay ninguna «justicia de Hera». Será el último diálogo directo que mantengan ella y Zeus en el poema.

Homero pasa a ocuparse entonces de Tetis y de la fabricación de la panoplia de Aquiles.

Las escenas que siguen conforman el *summum* del arte homérico. No

obstante, al igual que los símiles, difieren de otras partes tanto por su ambición como por el contexto, así como por su efecto en el conjunto del poema.

Capítulo 33

El escudo de Aquiles

En el libro 18, Tetis acude a Hefesto, el dios artesano del Olimpo, para pedirle una armadura nueva para Aquiles. Lo que sigue es un auténtico *tour de force*. Como en los símiles, Homero evoca un mundo paralelo, pero lo hace mediante diez escenas que se suceden sin solución de continuidad. El efecto, y hasta el propósito, de este largo episodio afecta al impacto del poema en su conjunto.

A la llegada de Tetis, Hefesto está trabajando en su fragua, enfrascado en la fabricación de veinte trípodes de metal con ruedas de oro que les permitirán moverse automáticamente de un lado para otro cuando los dioses se reúnan. El dios herrero se enjuaga el «poderoso cuello y el velludo pecho» con una esponja y sale a recibir a la diosa cojeando sobre sus frágiles y atrofiadas piernas. Se sostiene con la ayuda de un gran cetro y de unas «sirvientas de oro, semejantes a muchachas vivas», dotadas de entendimiento, voz y fuerza.[1]

Esta maravillosa escena ya empieza con dos innovaciones asombrosas, probablemente homéricas: se trata de la primera representación de un robot y del primer ejemplo de inteligencia artificial. Hefesto escucha a Tetis mientras esta recuerda cómo una vez le salvó la vida cuando Hera, su madre, lo arrojó del cielo repugnada por su discapacidad.

A continuación describe la difícil situación en la que se encuentra Aquiles y le ruega humildemente que le fabrique una nueva armadura. «Ojalá pudiera salvarlo de la muerte horrísona —responde Hefesto—, del mismo modo que pondré a su disposición una hermosa armadura.» La armadura será «tal que cualquiera que la vea, sea del pueblo que sea, quedará maravillado».[2]A través de Hefesto, Homero le promete maravillas a su público y empieza presentándole un escudo con una superficie de bronce, oro, plata y estaño sobre la que Hefesto labra una serie de escenas descritas en la propia narración. En una secuencia cautivadora, Homero nos permite contemplar este prodigio como si asistiéramos a un plano cenital. Mientras Hefesto trabaja, Tetis espera aparte, quizá en otra estancia. Lo que vemos no es a través de los ojos de Tetis, sino de los de Homero.

En ninguna otra parte de la *Ilíada* encontramos semejante despliegue

de brillantez e ingenio. En primer lugar, cabe suponer que en el centro del escudo, Hefesto forja el incansable sol y la luna llena

y todos los portentos que coronan el firmamento:

las Pléyades, las Híades, el poder de Orión

y la Osa, que los hombres llaman también el Carro.

Este es el único punto del poema en que se nombran las constelaciones, y su mención resulta extraordinariamente evocadora: se trata de portentos, ya que los mortales ven en ellas signos que afectan a su vida, y, según una posible traducción, el firmamento «se corona» con ellas. A los dos nombres de la Osa subyace un equívoco del que ni siquiera Homero era consciente. En acadio, la lengua que se hablaba en Babilonia, esta constelación era conocida como *eriqqu*, que significa 'carro', pero a los griegos esa palabra les sonaba como *ark[t]os*, que significa 'oso', de aquí la existencia en griego de ambos vocablos, a pesar de que no todo el mundo conocía su origen.3La Osa «gira sobre sí misma —añade Homero—, vigilando a Orión, y es la única que no toma parte en los baños del Océano». En efecto, la Osa no se pone nunca, aunque no es la única constelación que siempre resulta visible. Cuando Orión se eleva a principios del invierno, la Osa se halla muy cerca del horizonte, y Homero lo interpreta como que vigila a su rival, otro detalle activo en su descripción de los cielos.

A continuación, Hefesto labra varias escenas relativas a la ciudad y el campo, la paz y la guerra. Tal vez deberíamos imaginarlas formando una serie de círculos concéntricos que irradian desde el centro, pero Homero nunca lo especifica, lo cual ha frustrado los numerosos intentos posteriores de dibujar o recrear el escudo.4Son escenas rebosantes de vida. En una de ellas, un cortejo nupcial acompaña a unas novias a la luz de las antorchas, mientras las mujeres de más edad contemplan los cánticos y las danzas desde el porche de sus casas. En otra, un asesino y un pariente de su víctima discuten en público sobre la indemnización que el primero debe pagar. La tercera corresponde a una ciudad sitiada cuyos habitantes envían tropas a emboscar un rebaño de ovejas y ganado, mientras los ancianos, las mujeres y los niños montan guardia en las murallas.

Los dos pastores del rebaño, ajenos a cualquier peligro, siguen a sus animales y se deleitan tocando la flauta. Es la primera referencia conocida a unos pastores que interpretan música, lo que la convierte en precursora de todo el género pastoril.

A continuación, encontramos tres escenas que representan labores agrícolas: el arado, la siega del trigo y la vendimia, un trío lleno de energía y acción. Las dos escenas siguientes nos muestran un rebaño de ovejas y otro de vacas a las que ataca un león mientras las llevan a pastar. La última escena, soberbia, representa dos grupos de bailarines exquisitamente ataviados: las muchachas lucen hermosas guirnaldas y los muchachos llevan dagas de oro y talabartes de plata, y todos ellos bailan unos con

otros, saltando atrás y al frente «con paso experto». Por último, en el borde del escudo, Hefesto labra el Océano, el río que, para Homero y sus oyentes, ciñe la Tierra.

La descripción de estas escenas representadas en una obra de arte es la primera dotada de tal extensión y detalle que se conserva en toda la literatura universal. Su influencia ha sido inmensa: ya en la Antigüedad, inspiró escenas similares en la poesía pastoril y las novelas de tema romántico, ambientadas sobre todo en contextos idílicos. A diferencia de esas imitaciones menores, Homero relata un proceso en curso, pero va mucho más allá de lo que sería una descripción del trabajo de Hefesto y pone ante nosotros los sonidos y el movimiento, las emociones, los deseos y las intenciones.

También los cantos y los discursos. Se trata de efectos que la poesía puede recrear, pero no la metalistería.

¿Por qué desarrolla este episodio de un modo tan extenso y por qué escoge estas estampas en concreto? Es más que probable que nuestro poeta hubiera visto objetos de metal finamente decorados en la vida real. En otras partes de la *Ilíada*, da pruebas de saber que en Chipre o en Sidón podían encontrarse obras de ese tipo, y de hecho se han acabado encontrando.[5] En este caso, sin embargo, opta por representar algo que no nace de una imitación directa. A pesar de que algunos han sostenido lo contrario, estas escenas no se parecen demasiado a las que aparecen en las pocas cráteras chipriotas de bronce y plata que se han conservado. Las fechas de esas cráteras son dudosas, pero es probable que sean demasiado tardías para Homero, ya que las vasijas ricamente decoradas de ese tipo no son anteriores a mediados o finales del siglo VII a. C.[6]

En tiempos de Homero, los artesanos griegos ya habían empezado a pintar figuras humanas y animales, solo que con un estilo estilizado y geométrico. Las grandes vasijas de cerámica, sobre todo las fabricadas en Atenas, también representaban acciones secuenciales, pero por regla general ocupaban paneles separados dispuestos de forma

sucesiva, según un método que ha dado en llamarse «sinóptico», como el de las tiras cómicas modernas.[7] Las escenas del escudo homérico son muy diferentes. Se narran de forma continua, como lo haría un poeta, no un artesano, y por eso se desarrollan en el tiempo, desbordando las estáticas posibilidades de la metalistería o la cerámica. Son imágenes en movimiento, las primeras de las que tenemos constancia. En el espacio de doscientos cincuenta versos, Homero no solo ha hablado por primera vez de los robots y la inteligencia artificial, sino que, como en otras ocasiones, ha inventado las películas.

Cuatro siglos más tarde, Platón inventaría también los efectos especiales mediante su célebre símil de la caverna oscura en cuya pared se proyectan las siluetas de los objetos que van pasando por detrás de unos espectadores sentados.[8] La palabra *cine*, por cierto, es la transcripción de una antigua palabra griega, *kínema*, que significa ‘movimiento’.

Hefesto fabrica su escudo para un guerrero que no es «como los hombres mortales son ahora»: ¿a qué época remiten, pues, las escenas que en él aparecen? Las escenas de la danza, del ganado, de las bodas o del asedio podrían pertenecer a cualquier época, pero otras son más específicas. El mejor ejemplo es la que tiene lugar en la asamblea pública de una ciudad (el *ágora*). Los detalles son difíciles de precisar, pero podemos deducir que uno de los hombres declara que ha pagado una indemnización, mientras que el otro se niega a aceptarla. Ambos defienden su postura ante la gente congregada a su alrededor, que aclama a una u otra de las partes. Los dos protagonistas están ansiosos de que alguien entendido dicte una resolución, pero esa persona aún no ha aparecido.

Los ancianos, sentados en asientos de piedra pulida, expresan por turnos su opinión personal, y frente a ellos hay dos talentos de oro que serán para quien ofrezca un juicio más cabal. La escena concluye antes de que el episodio concluya, por lo que nos quedamos sin saber quién es el más entendido.[9]

Esta escena no pertenece ni a la época heroica ni a la micénica: ningún rey o funcionario real la preside. Sea cual sea su procedimiento exacto, pertenece a una comunidad que cuenta con un consejo de ancianos en el que el público puede aclamar e intervenir informalmente. No es, pues, anterior a los siglos IX-VIII a. C., una época de comunidades precursoras de las *polis*, es decir, de ciudades Estado en ciernes.

La escena del arado pertenece a esa misma época, aunque esto casi

nadie lo ha comprendido del todo. En ella vemos a varias cuadrillas de labriegos y animales trabajando en una era. Conducen las yuntas a lo largo de los surcos hasta que llegan al final y dan la vuelta al arado. Al llegar allí, otros hombres se les acercan y les ofrecen una copa de dulce vino para que recobren fuerzas. El escenario no es una finca real, sino otro que Homero ya ha mencionado en un símil del libro 12: un terreno comunal.10Cada

labriego ara los surcos de la tierra en los que luego trabajará: la escena muestra una ocasión especial, uno de esos días señalados que aparecen en los calendarios de otras sociedades agrarias. No hay ningún rey o noble presente; por tanto, esta escena tampoco está ambientada en el pasado micénico.

Este terreno comunal difiere del que aparece en la siguiente escena, la finca de un *basiléus* que observa en silencio, lleno de gozo en su corazón por la recogida de la cosecha: su cosecha. Este *basiléus* sostiene un bastón o un cetro, pero salta a la vista que no es un gran monarca. Es más probable que se trate de uno de esos *basiléis* o señores locales, en plural, que Homero menciona en un símil y que también aparecen a la poesía cotidiana de Hesíodo como gobernantes de las comunidades griegas del siglo VIII a. C.

Este mismo contexto se halla implícito en la descripción de la fragua de Hefesto.

Cuando el dios se dispone a calentar los metales, prepara los fuelles para mantener el

calor y toma unas tenazas y un gran martillo para darles forma. Sin embargo, el bronce, la plata y el oro del escudo tendrían que haberse martillado en frío, «con toques ligeros debido a su fragilidad», como bien apunta la experta Dorothea Gray, que ha reparado en esta anomalía.11Homero estaba imaginando una obra en hierro, labor que sí requiere calor y fuertes martillazos, pero el hierro nunca se trabajó en la remota época de Aquiles ni tampoco en el periodo micénico. Homero tenía en mente su propia época, aunque le añade un toque de fantasía con los dos talentos de oro de la escena de la disputa. Dos talentos de oro son el cuarto y último premio de una de las pruebas que se celebran en el libro 23; por tanto, no debían de ser una suma exorbitante en el mundo heroico. En el siglo VIII a. C., la época de Homero, sí debían de serlo.

Al igual que los símiles, las escenas en movimiento del escudo concuerdan con la época de Homero, no con la de sus héroes.

¿Difieren de los símiles en que adoptan una visión aristocrática del mundo? En una de las escenas, los bailarines van vestidos con cinturones de oro y plata, pero en otra, las novias que recorren las calles a la luz de las antorchas no necesariamente van tan elegantes. En otra, un señor, o *basiléus*, se regocija mientras observa cómo recogen su cosecha; entretanto, sus heraldos preparan un banquete al pie de una encina «con un enorme buey al que acaban de sacrificar» y «las mujeres preparan con abundante cebada blanca la comida de los trabajadores». Estos trabajadores son jornaleros, tal como dice Homero, no esclavos: hay quien no opina lo mismo, pero a mi entender la cebada blanca no tiene como fin preparar una comida aparte para los jornaleros, sino servir de acompañamiento a la carne de buey de la que ellos también comerán.[12] Su señor está siendo generoso.

El poeta Hesíodo, casi contemporáneo de Homero, nos ha acostumbrado a la poesía que habla de los rigores y la dignidad del trabajo del campo. Su perspectiva es solo una de las posibles. Las escenas del escudo muestran algo diferente: la alegría y la diversión de los trabajadores, que se plasma en los bailes, los pasatiempos y los cantos de los vendimiadores. También las escenas del arado y la cosecha están llenas de la energía y la alegría de los jóvenes labriegos. Los campesinos se divierten de veras cuando están juntos en la vendimia. Como hace la gente normal y corriente en otras ocasiones. Las novias que procesionan por las calles bajo la atenta mirada de las comadres no tienen por qué ser de condición social elevada. En la escena del baile, una multitud formada por personas corrientes disfruta con las evoluciones de los bailarines, que sí son de clase alta. La alegría y la energía no son emociones que solo puedan atribuirse a estas personas desde un punto de vista aristocrático. En cuanto a las escenas del asedio, la disputa y los rebaños, tampoco están narradas en absoluto desde una óptica aristocrática. A veces, las películas que aparecen en el escudo de Aquiles nos muestran a miembros de la clase alta, pero, al igual que los símiles, también pintan con empatía a quienes no lo son.

El Océano recorre el borde exterior, circunscribiendo las escenas descritas como si se tratara de un mundo en miniatura: ¿por qué Homero se demora tanto en este miniverso? Aquiles no es el único guerrero griego al que Hefesto le fabrica una panoplia. Ya en el libro 5 se nos dice que también Diomedes posee una, aunque nunca se describe. En el libro 11 también hemos oído hablar del escudo de Agamenón, en el que aparecen la temible Gorgona y las personificaciones del Terror y la Fuga.[13] En el escudo de Aquiles no hay imágenes terroríficas, si bien no estarían fuera de lugar tratándose

del escudo de un gran héroe que pronto saldrá al campo de batalla, y mucho menos el de uno que acaba de matar de miedo a doce troyanos con un simple grito. En la única escena bélica del escudo, se dice que la Lucha, el Tumulto y el Destino mortal toman parte en la sangrienta acción descrita —el Destino, de hecho, captura a dos guerreros vivos y uno muerto—, pero existe un amplio consenso, y con razón, en considerar estos versos como interpolaciones de un poeta posterior.14En el resto del escudo, Homero perfila unas escenas que nada tienen que ver con la masacre que Aquiles ha de llevar a cabo portándolo en su brazo.

Homero es demasiado buen artista como para permitir que estas escenas se le vayan de las manos una vez puestas en marcha. Como los símiles, crean un contraste con la narración principal. Desde cierto punto de vista, era hora de introducir un cambio de tono. Durante siete libros, la acción del día más largo ha sido feroz y mortífera, interrumpida tan solo por la ligereza del episodio en el que Hera seduce a Zeus.

Patroclo ha sido asesinado y su cadáver rescatado tras un sangriento tira y afloja, y Aquiles y Tetis acababan de manifestar la intensidad de su dolor al conocer la noticia de su muerte. Pero lo cierto es que hay algo más en juego que la necesidad de aligerar una atmósfera sombría que dura ya desde hace rato. Antes del episodio del escudo, Aquiles ha decidido volver a la refriega, aunque sabe que ha de costarle la vida. A las afueras de Troya, Héctor ha elegido resistir y seguir luchando, aunque aún no sabe que se revelará una decisión funesta. Al igual que los cúmulos de símiles, la fabricación del escudo llega en un momento crucial de la trama.

A diferencia de las escenas de los símiles, las del escudo no son comparaciones explícitas con cualidades o emociones presentes en la narración, sino que han sido labradas en él por un dios. No obstante, según una interpretación moderna, son comparaciones implícitas que nos mueven «a reflexionar sobre la guerra y a verla en relación con la paz». Después de las decisiones que acaban de tomar Héctor y Aquiles,

«las dos cosas más bellas de la *Ilíada* —Aquiles y Troya— jamás volverán a disfrutar de la existencia que se retrata en el escudo [...]. El escudo de Aquiles pone de manifiesto la pérdida, el coste que suponen los acontecimientos de la *Ilíada*».15De hecho, una de las escenas, la de la ciudad sitiada, recrea una batalla en la que la matanza está a punto de comenzar. Durante las representaciones, el público de Homero tenía poco tiempo para

reflexionar sobre los malos de la guerra en general mientras escuchaba absorto escenas como esta. Nosotros sí estamos en condiciones de hacerlo, pero sería mejor considerarlas en términos más concretos, que posiblemente sea como las recibía el público original.

El último comentarista del libro del escudo, Richard Rutherford, destaca las «vidas poco heroicas y nada memorables de los hombres, las mujeres e incluso los niños» que en él se representan. Vidas como las suyas han aparecido también en los símiles, pero

«resulta paradójico, porque son vidas que, a pesar de su escasa importancia dentro de la historia, ofrecen más en términos de felicidad y plenitud que la senda de la guerra heroica para Aquiles».16Como ya se ha dicho, las escenas de la ciudad sitiada o del rebaño atacado por un león no encajan en este modelo, pero en otras escenas sí se refleja una alegría que ni Héctor ni Aquiles conocen: la de los vendimiadores, la del público y los procesionantes del cortejo nupcial o la del baile. Los protagonistas de los símiles rara vez sienten alegría, y, cuando la sienten, nunca es en el transcurso de una actividad humana, sino solo cuando el viento seca rápidamente un huerto que ha sufrido una inundación o cuando el cielo nocturno se despeja y deja las estrellas a la vista: estas comparaciones guardan relación con determinados aspectos del campo de batalla, un lugar que nunca resulta agradable. Las escenas del escudo presentan lo que los símiles omiten: en ellas no solo encontramos a unos protagonistas que, en ocasiones, pertenecen a la clases altas, sino también escenas de alegría y regocijo.

Su abanico social y emocional también es más amplio: ¿por qué Homero lo detalla tanto? El efecto no es de «reprobación y anhelo», por decirlo en términos de Adam Nicholson, aunque sí es compatible con la idea de Alice Oswald de los símiles como relato antifonal del hombre en su mundo. En un punto de inflexión de la trama, las escenas del escudo arrancan una nota discordante de alegría. Los símiles dan viveza a las cualidades y los estados de ánimo, y subrayan los momentos culminantes. En ellos, las personas normales y corrientes luchan a menudo contra la naturaleza salvaje. Las escenas del escudo poseen una resonancia distinta. Realzan el tono lúgubre de la narración principal, pero no destacando esta cualidad, sino insertando en ella una serie de escenas que expresan todo lo contrario.

Hefesto fabrica también el resto de la panoplia: una coraza «más refulgente que el resplandor del fuego», un casco con cimera de oro y unas grebas de dúctil estaño. Al terminar, levanta las armas y se las entrega a Tetis, que sale volando con ellas como si fuera un halcón, no

porque haya adoptado su forma, sino por la velocidad con la que se lanza en picado desde las cumbres del nevado Olimpo.[17] Al romper el alba, deposita las armas ante los mirmidones y «un estremecimiento se apoderó de ellos», no por las maravillosas escenas labradas en el escudo, sino por el brillo de todo aquel metal.[18] Al

ver las armas, Aquiles siente en su interior una ira ardiente que lo impele a vengarse del asesino de Patroclo, pero enseguida, al observar las piezas más de cerca, se deleita en su contemplación.

En la escena de la vendimia, los jóvenes campesinos trabajan ajenos a cualquier preocupación: «Baten el suelo al unísono saltando con los pies, entre gritos y bailes».

Entre ellos, un muchacho de voz aguda canta acompañándose de una lira, a cuyo son danzan los chicos y las chicas. Sin embargo, lo que canta es la canción de Lino. Es la única canción del poema cuyo origen probable se halla en Oriente Próximo, y su fecha tampoco es micénica, sino más próxima a la época de Homero, como resultado del contacto entre griegos y fenicios allá por los siglos IX y VIII a. C. Se trata de un treno por la muerte del joven Lino, que da nombre a la canción.[19]

En los símiles iliádicos hay poco espacio para el deleite, y en ellos abundan el temor y la lucha. En las escenas del escudo lo que predomina es la alegría y el regocijo, ingeniosamente entrelazados con el dolor. Al gran crítico shakespeariano A. D. Nuttall le gustaba referirse a Shakespeare como «el chico de Stratford» y creía que, desde muy joven, el Bardo era consciente de que, como poeta, tenía talento para hacer lo que quisiera.[20] En el escudo, la energía jovial de las chicas y los chicos se sobrepone la tristeza de la canción, pero no deja de haber una nota de patetismo. Es esa nota la que la *Ilíada* explota provocando un efecto desgarrador.

Capítulo 34

Un dramatismo despiadado

He defendido aquí un Homero que no sabía leer ni escribir, que se ejercitó en la composición poética oral desde su más tierna infancia y que, hacia el 750-740 a. C., interpretaba ya distintas versiones de una *Ilíada* de gran extensión, cuya culminación es la versión dictada para uso futuro de su familia, texto que, en mi opinión, constituye la base del que ha llegado hasta nosotros. Por debajo del libro que hoy leemos, me parece oír la voz de Homero actuando, modulando el tono para adecuarse a cada personaje, cambiando de ritmo para guiar la

atención de sus oyentes, gesticulando incluso, como si fuera el primer actor de la poesía mundial.

Mis argumentos solo pueden apelar a la persuasión, ya que no han sobrevivido pruebas concluyentes. El poema, sin embargo, sí ha sobrevivido, y por esa razón he seleccionado y explorado lo que para mí son una serie de rasgos distintivos accesibles, empezando por la formidable compresión de su escala temporal, la dirección de la trama y la caracterización de los héroes y las heroínas a través del discurso propio y ajeno. He puesto de relieve los valores por los que se rigen los protagonistas y a través de los cuales se articula la trama, en especial los de Aquiles, la más imponente de las creaciones homéricas. Los héroes no solo se rigen por valores competitivos y destructivos, del mismo modo que la *Ilíada* no es tan solo un poema sobre masacres, ni siquiera sobre la vida y la muerte. Es un poema sobre la cólera y lo que se pierde en una guerra a la que asistimos desde la perspectiva de ambos bandos, una guerra escalofriante, aborrecible y abundante en brutales detalles físicos, pero también capaz de inspirar sed de sangre y brindar gloria a los hombres.

Una y otra vez, al citar sus versos, me han impresionado la pequeñez y la sutileza de los detalles, así como la manera en que estos dan a entender mucho más de lo que dicen.

Incluso cuando es explícito, Homero destaca como maestro en el arte de expresar mucho diciendo poco. Durante una representación oral larga, podía remarcar la fuerza de su elocuente reticencia ralentizando la declamación y haciendo pausas en determinados puntos. La trama del poema se sitúa en un mundo distinto al de sus primeros oyentes y está narrada en pasado. Los objetos materiales que en él aparecen, como el bronce o los carros, son un vago recuerdo de una época muy anterior, pero, según he argumentado, el entorno social y las costumbres evocan los de un par de

generaciones atrás, en el límite de la conciencia que el público podía tener de su pasado.

Con todo, Homero logra imprimir una vivacidad extraordinaria a todo el relato.

El poeta incluye discursos en tiempo presente y evidencia un conocimiento experto de muchos de los elementos que aparecen en el poema, algo que he puesto de relieve al estudiar su manera de hablar de los caballos y del territorio que rodea Troya. Combina los epítetos recurrentes —un repositorio heredado de poetas anteriores— con la

observaciones precisas, algunas de las cuales me atrevo a remitir a su experiencia personal: la de Homero el cazador u Homero el visitante del yacimiento de Troya.

También pone en cuestión las etiquetas que se le han puesto a la remota «edad oscura»: nos habla de robots, nos da ejemplos de inteligencia artificial y, en el relato de la fabricación del escudo de Aquiles, inventa las imágenes en movimiento. Además, durante las batallas, pasa de una escena a otra de un modo que anticipa algunas de las técnicas del «fraude más hermoso del mundo»: el cine.

También me he detenido en tres mundos que el poema presenta al lado del de los héroes: el mundo de los dioses, esos aristócratas celestiales; el de las mujeres, visto con empatía y perspicacia; y el de los símiles, ambientados en un entorno y una época siempre cercanos a los de sus oyentes, en contraste, por tanto, con la narración principal, en la que las personas no son «como los hombres mortales son ahora». Por muy convincentes que sean todos estos rasgos, la razón por la que el poema nos extasía y nos arranca las lágrimas no reside en ellos. Si queremos encontrar una respuesta, tendremos que profundizar más. Para ello, me basaré en C. S. Lewis y su magistral *Prefacio al «Paraíso perdido»*.

Antes de entrar de lleno en la epopeya de Milton, Lewis dedica varias páginas a la *Ilíada* y a las cualidades que la distinguen de otros poemas épicos. Destaca dos en particular: su esplendor inmarcesible y su despiadado dramatismo.[1]

El esplendor inmarcesible tiene que ver con la elegancia y recurrencia de los epítetos tradicionales del poema. En Homero, la aurora tiene los dedos rosados o lleva un velo azafranado; el vino siempre es dulce como la miel; la tierra es fértil. Estos epítetos nunca rebajan ni enturbian aquello a lo que se aplican. Expresan lo que Lewis llama con acierto la «objetividad del trasfondo inmutable», pero a la vez lo transmiten mostrando su faceta mejor y más brillante.[2] Mientras, en primer plano, va desarrollándose una trama despiadadamente dramática. La formulación de Lewis penetra el núcleo mismo de la *Ilíada* y puede dividirse en tres elementos.

El primero es el *pathos*. Los comentaristas antiguos del poema, entre ellos Aristóteles, destacaron la *Ilíada* como un poema de *pathos*.[3] Con ello se referían a la pasión y la

emoción, mientras que nosotros y Lewis nos referimos al sufrimiento que el poema describe y la tristeza con la que nos conmueve: el *pathos*,

observaba el poeta Torquato Tasso en 1585, «muda la acción del poema en algo patético, como dicen los griegos, o, como decimos nosotros, afectivo».[4] El *pathos*, en este sentido, queda evocado desde el principio, en los primeros versos sobre los efectos de la cólera de Aquiles y la peste de Apolo, y seguidamente en la persona del pobre Crises, que acude a suplicar que le devuelvan a su hija y que, después de que Agamenón lo despida con cajas destempladas, se marcha caminando en silencio por la orilla del mar embravecido. Los epítetos recurrentes presentan el mundo bajo su mejor faceta posible, pero el patetismo salpica de tristeza cuanto ocurre en él en un momento determinado. Esta interacción nos acerca al corazón de la *Ilíada*.

En el libro 3, la presentación de Helena está entreverada de patetismo, lo mismo que el libro 6, durante el maravilloso encuentro entre Héctor y Andrómaca. Las escenas de súplica que aparecen en el poema dependen del *pathos*, en especial la escena en la que el indefenso Licaón se postra con los brazos extendidos ante el desalmado Aquiles. El patetismo alcanza su culmen en el libro 22, cuando Andrómaca entiende que Héctor ha muerto, y, por último, durante la misión de Príamo para recuperar el cadáver de Héctor. En cada uno de estos episodios, el patetismo se ve acentuado por la impotencia y alguna pérdida anterior.

También se ve reforzado, en algunas partes de la narración, por esas breves necrológicas que se dedican a algunos de los guerreros caídos en la batalla: un joven muere lejos de su familia y de su patria; deja una joven viuda que no puede llorarlo como corresponde; sus habilidades y talentos no le han servido para nada, y tampoco los de su padre. Una de las primeras necrológicas del poema resulta especialmente conmovedora.[5] Menelao le atraviesa la espalda con una lanza al joven troyano Escamandrio, hijo de Estrofio, un cazador experimentado que hasta entonces abatía a todos cuantos animales el bosque cría en las montañas. La propia Ártemis le había enseñado a ser un arquero excelente, pero ese día la diosa «no le fue de auxilio, ni tampoco el arco con el que antaño destacaba».

El pasado es una particular fuente de patetismo. Cuando Aquiles persigue a Héctor alrededor de Troya, pasan junto a los manantiales donde las troyanas lavaban la ropa

«en los tiempos de paz, anteriores a la llegada de los hijos de los aqueos». Sobre todo, los personajes evocan el pasado con cuatro de las palabras más inquietantes del poema: *ei pot’een gue*, ‘si es que alguna vez eso ocurrió’ o ‘tal persona o cosa fue’.[6] En ellas se comprime mucho en muy poco espacio, tanto cuando las pronuncia Helena al ver

de lejos a su antiguo cuñado, como cuando lo hace Néstor al recordar los tiempos en que era un joven valeroso, o Príamo cuando le dice a Hermes —al que aún no ha

reconocido— que su «hijo Héctor, si es que alguna vez vivió», nunca dejó de honrar a los dioses. Ningún otro poema heroico ha sido capaz de acuñar una frase o un pensamiento que transmita una melancolía tan abrumadora: aquí, ciertamente, «la grandeza de los héroes de Homero es una grandeza no de las acciones, sino de la conciencia».7

En el antiguo poema de Gilgamesh, cuando el protagonista y su compañero Enkidu se disponen a emprender una gran hazaña, el primero le dice al segundo:

Los días del hombre están contados,

haga lo que haga, no es más que viento.

En algunas versiones del poema de Manás, se dice que el mundo es una ilusión, lo que desde el punto de vista musulmán crea un contraste implícito con el paraíso que vendrá. Homero nunca habla de la vanidad de los placeres y los logros obtenidos en la vida. En lugar de ello, mediante cuatro palabras de una honda concisión, sus héroes expresan la sensación de que, ahora que el presente es tan distinto, el pasado parece algo casi de otro mundo. Algo con lo que todos podemos identificarnos.

El patetismo se entrelaza una y otra vez con un segundo elemento dramático: la compasión.8La compasión impregna todo el encuentro entre Andrómaca y Héctor en el libro 6, como impregna también los ruegos con que los padres del héroe le imploran que entre en Troya al principio del libro 22. La compasión también es un tema cardinal en relación con la historia del colérico Aquiles. Los enviados del libro 9 le ruegan que sea compasivo, pero él se niega. En cambio, se apiada de Patroclo cuando este acude llorando, también por compasión, tras ver las heridas sufridas por los griegos. En el libro 23, se compadece de Eumelo, derrotado con la ayuda de Atenea en la carrera de carros. Finalmente, se compadece también de Príamo, el último suplicante del último libro del poema.

La compasión es una respuesta más desapegada que la empatía, que lo que intenta es sentir lo que otro debe de estar sintiendo. También difiere de la clemencia en que no siempre está ligada con el ejercicio potencial del poder. A distinción de la clemencia, no requiere que el agente ostente un rango superior a la persona de quien se compadece:

yo puedo compadecerme de ti, que eres mi superior, porque no encuentras el punto cada vez que vuelves a abrir este libro. A menudo, Homero relaciona la compasión con ese sentimiento inhibidor llamado *aidós*, sobre todo cuando un suplicante pide compasión, a pesar de que, a diferencia de la clemencia, la compasión no implica hacer menos daño del que haríamos en otras circunstancias.

Hasta el último libro, los personajes de la *Ilíada* solo sienten compasión por los de su bando. No hace falta que sean miembros de la misma familia: en el campo de batalla, los héroes pueden compadecerse y actuar en favor de otros héroes con quienes no tienen ningún lazo pero que han muerto o resultado heridos cerca de ellos. En el libro 24, el abanico de la compasión se amplía cuando Príamo le suplica a Aquiles que se apiade de él y este lo hace. El tránsito de la cólera a la piedad recorre toda la historia de Aquiles y dignifica el poema.

Aunque la compasión es uno de los emblemas de la humanidad compartida, se manifiesta también entre los dioses. Los mortales les rezan «con la esperanza» de que se apiaden de ellos, y a veces lo consiguen: los dioses, como de costumbre, son imaginados como una aristocracia a la enésima potencia, unos megadéspotas celestiales que se compadecen de sus inferiores cuando les suplican desde la tierra. Sin embargo, con una excepción, los olímpicos solo sienten y expresan compasión por los guerreros del bando al que favorecen en la guerra. Cuando Apolo y Atenea se encuentran junto a la encina en el campo de batalla, lo admiten sin tapujos: Atenea se compadece de los griegos y Apolo de los troyanos. En el libro 8, Hera y Atenea se enojan cuando Zeus les prohíbe tomar parte en la batalla, e incluso afirman dolerse por los griegos que mueren en su ausencia. En el cielo, la compasión va ligada al interés partidista.9

La excepción es Zeus. Hay momentos en que se compadece de los griegos y momentos en que se compadece de los troyanos. Se apiada de Agamenón, de los mirmidones, de Patroclo y de los caballos divinos de Aquiles, pero también del anciano Príamo y de Héctor. Su compasión no es tan solo un reflejo inconsecuente, una emoción ineficaz, sino que en muchas ocasiones mueve al dios a pasar a la acción. Cuando Zeus se compadece del difunto Héctor, envía a Tetis para que le diga a Aquiles que debe ceder y aceptar un rescate por el cadáver. Cuando expresa su compasión por los caballos de Aquiles, les infunde energías para que saquen a su auriga sano y salvo de la batalla.

Aristóteles afirmaría más tarde que solo sentimos compasión ante algo

que nosotros mismos podríamos sufrir. Los dioses de la *Ilíada* lo refutan, pues se compadecen de los mortales aun cuando estos sufren por cosas que ellos nunca serán capaces de experimentar. La compasión por los mortales convierte a Zeus en algo que en nada se parece a un sádico cósmico.[10]

En el libro 20, Zeus convoca a todas las divinidades para comunicarles que por fin pueden bajar a luchar, mientras que él permanecerá sentado en una cresta del Olimpo.

«Yo me preocupo por ellos, aunque hayan de morir —dice con unas palabras que dejan bastante margen a la interpretación—. Por mi parte, yo me sentaré aquí [...] y me deleitaré contemplándolos.»[11] Sin embargo, en el libro 13, durante el día más largo, Zeus ha apartado sus ojos del campo de batalla, prefiriendo contemplar a esos nómadas que

ordeñan yeguas y habitan en tierras lejanas. Zeus se deleita viendo cómo los dioses participan en la batalla, no contemplando la masacre que tiene lugar entre los hombres.

Precisamente cuando la muerte ronda a los mejores entre los héroes es cuando el padre de los dioses expresa su compasivo amor por ellos. Así, por ejemplo, concede honor y gloria a Héctor, entre todos los guerreros, «porque iba a vivir ya poco tiempo».[12] La

inminencia de la muerte despierta su compasión, aun cuando siete libros más tarde consiente la muerte del troyano.

La compasión y el *pathos* añaden dramatismo al poema, pero no son lo que convierte ese dramatismo en despiadado. En su admirado ensayo, Simone Weil subraya la *amertume*, la amargura que detecta en la *Ilíada* y la define como «la subordinación del alma humana a la fuerza, es decir, a fin de cuentas, a la materia», un aspecto central dentro de su idiosincrásica lectura del poema. En realidad, la amargura proviene de una fuente muy distinta. En la literatura griega, el drama trágico ha cobrado fama por el uso que hace de la ironía, pero Homero era ya el máximo exponente de esto tres siglos antes. La ironía es lo que confiere su rigurosa y despiadada hondura al dramatismo de la *Ilíada*.

Los críticos de la Antigüedad hablaban de la ironía como de una figura retórica relacionada con el engaño y con expresar lo contrario de lo que el orador quiere decir en realidad. Siglos más tarde, Sócrates convertiría la ironía autodespectiva en uno de los rasgos distintivos de su método.[13] Homero emplea este recurso en algunos discursos de la

Ilíada, con la intención que sus oyentes lo capten. A veces lo hace en forma de burlas o bromas inocentes, pero otras con amargura y sarcasmo: «Entre los héroes de ambos bandos, el sarcasmo es un estribillo constante».[14] El sarcasmo presupone que ambas partes conocen la verdad subyacente, a pesar de que, en el libro 13, una de las partes está muerta: durante el día más largo, Idomeneo amonesta a Otrioneo, a quien le han ofrecido en matrimonio a una de las hijas de Príamo sin necesidad de ofrecer *hedna*, simplemente a cambio de prometer que expulsará de Troya a los hijos de los aqueos.

Idomeneo dice con sarcasmo que él y los griegos le entregarán a la más bella de las hijas de Agamenón si se une a ellos para saquear Troya: «¡Síguenos para que podamos acordar el matrimonio junto a las veloces naves, pues no somos exigentes en lo tocante a los *hedna*». Lo que ocurre es que Otrioneo ya está muerto: lo ha matado Idomeneo, que mientras habla empieza a arrastrar su cadáver.

A diferencia del sarcasmo, la ironía no tiene por qué ser cruel. Aun así, la ironía amable solo aparece en contadas ocasiones en la *Ilíada*, una de ellas en el último libro, en la escena que tiene lugar entre Hermes y Príamo durante el trayecto hacia el campamento de Aquiles. Nosotros sabemos, y Hermes también, algo que Príamo ignora: que está conversando con una divinidad. Aquí la ironía no tiene nada de despiadada: tiene que ver con el disfraz del dios y la consiguiente ausencia de reconocimiento. La *Odisea*

abunda en esta clase de ironía y la explota, por ejemplo, cuando Odiseo interactúa de incógnito con los habitantes de su propia casa.

En la *Ilíada*, la ironía suele ser más dura y está relacionada con el patetismo que despierta el hecho de que sus protagonistas ignoren cosas que los oyentes y lectores ya conocemos. El caso más simple y desolador de esta ignorancia es cuando alguien de una familia está muerto: ejemplos de ello son Helena, que ignora la muerte de sus hermanos Cástor y Pólux, o Príamo, al principio del libro 22, cuando todavía no sabe que dos de los hijos que le quedan han fallecido. Uno de ellos, el veloz Polidoro, hijo menor de Príamo, al que este amaba tanto que había intentado impedirle que participase en la guerra, acaba de morir en el libro 20 por un lanzazo de Aquiles. El otro es el pobre Licaón, asesinado con los brazos extendidos, como aquel otro suplicante. En el libro 22, mientras otea desde lo alto de las murallas de Troya, Príamo comenta que no logra verlos, y se pregunta si habrán sido apresados o asesinados.[15] Nosotros sabemos, pero él no, que ambos están muertos.

El ejemplo máximo de este tipo de ironía llega cuatrocientos versos más tarde.

Andrómaca está preparando un baño para cuando Héctor regrese de la batalla; ella desconoce, aunque nosotros no, que su marido yace muerto frente a la muralla. Aquí, la ironía de la ignorancia se imbrica con el patetismo de un modo que sobrecoge a oyentes y lectores. Homero la llama *nepíe*, un término que también le ha aplicado a Patroclo durante su última incursión, cuando persigue a los troyanos en fuga, «muy engañado en su corazón». *Nepios* implica ahí desconocimiento, pero también insensatez; en el caso de Andrómaca, tiene que ver más con la inocencia.[16] Patroclo ha hecho caso omiso de la advertencia de Aquiles de no atacar las murallas de Troya, pero a la vez desconocía que Zeus había dispuesto que su fin estaba cerca: «Los designios de Zeus siempre son más fuertes que los de los hombres».

La ironía de la ignorancia cobra un carácter particularmente despiadado cuando remite a la ignorancia de los mortales con respecto a los dioses y sus designios. Se despliega por primera vez en el libro 2, cuando advertimos, aunque Agamenón lo ignore, que el sueño enviado por Zeus es deliberadamente engañoso. Su efecto es de un intenso dramatismo en el libro 6, cuando Héctor regresa a Troya y las mujeres e hijas de los troyanos acuden a preguntarle por sus hermanos, maridos y parientes, y él les dice que recen a los dioses, a pesar de que «para muchas —añade Homero— el duelo ya estaba sellado».[17] La ironía recurre con mayor fuerza todavía cuando Hécuba se lleva a las troyanas a rezar al templo de Atenea. Nosotros sabemos, pero ellas no, que Atenea está del lado de los griegos. La sacerdotisa Teano, de hermosas mejillas, dirige la plegaria y le promete a la diosa un sacrificio de terneras, con la esperanza «de que te apiades de la ciudad y de las esposas de los troyanos y de sus tiernos vástagos». A pesar de los ruegos, «Palas Atenea se negó».[18]

Este nivel de ironía resulta especialmente despiadado debido a que Homero lo articula con muy pocas palabras. No hay aquí final abierto: la conclusión es inequívoca. En la literatura trágica e histórica posterior, la ironía está relacionada con la incomprensión de los oráculos —esos mensajes inspirados por un dios mediante palabras o signos ambiguos— por parte de los mortales. En la *Ilíada*, los héroes nunca buscan ni reciben oráculos. Sí reciben presagios no verbales, ya sea a través de truenos o del vuelo de las aves. Los personajes pueden malinterpretar el significado de estas señales, pero nosotros, oyentes y lectores, no, ya que el poema nos permite tener línea directa con los dioses: los oímos cuando expresan sus objetivos y favoritismos, y por

tanto disponemos de información de la que los mortales carecen. Cuando luego escuchamos y observamos a los mortales, nos conmueve su patética ignorancia: ¿cómo iban a saber que...? Sin embargo, Homero nunca es cínico. El cínico siempre hace una interpretación poco favorecedora de los acontecimientos y las intenciones ajenas, mientras que Homero nos muestra a un conjunto de hombres y mujeres que se esfuerzan por dar lo mejor de sí mismos. Su problema es que no saben, ni pueden saber, lo que nosotros sí sabemos.

La omnipresente ironía de la *Ilíada* no es un simple artificio destinado a captar y moldear las emociones del auditorio durante su representación. Nick Lowe ha señalado que, «hasta donde somos capaces de juzgar [...], la *Ilíada* es la fuente última de la que acabará siendo una de las ideas más perdurables de la literatura occidental: que la *vida está sellada*, determinada por un conjunto de reglas narrativas relativamente rigurosas y comprensibles». Al descubrirlas y aplicarlas, «nos sometemos al aprendizaje de la condición humana en general [...]. En lugar de limitarnos a importar nuestra comprensión del mundo exterior para que nos ayude a dotar de sentido a un mundo ficticio, reexportamos las reglas del mundo ficticio al mundo de la experiencia. Sí, decimos, esa manera de ver el mundo “encaja”».[19] En la *Ilíada*, la vida de los mortales no se rige tan solo por una serie de reglas narrativas: son los dioses quienes la rigen. La ironía iliádica tiene que ver con toda una forma de entender a los dioses y la vida humana.

Despiadada con los héroes, lo es también con sus oyentes y lectores. En cuanto mortales, también nosotros envejecemos, enfermamos y morimos, ignorantes de qué y cuándo ha de ocurrir, mientras que los dioses del cielo homérico son inmortales y viven una vida regalada. Homero pone de manifiesto este conmovedor contraste en varias ocasiones: Aquiles, por ejemplo, le dice a Príamo que los dioses hilan sus congojas como un hilo.[20] Los mortales pueden adivinar los motivos e intenciones de los dioses con respecto a la trama de su vida, pero no pueden conocerlos de antemano. Sí, es verdad,

esa manera de ver el mundo «encaja» . Aunque ya no creamos en los dioses de Homero, nos esforzamos, protestamos y actuamos conforme a nuestros propios planes, pero luego los acontecimientos disponen las cosas de manera distinta. No obstante, todavía podemos exportar esta regla del mundo ficticio de la *Ilíada* al mundo de nuestra experiencia.

En el cielo de Homero ocurren cosas que permanecen ocultas a los mortales: los odios y lealtades partidistas, la interacción entre divinidades rivales y, como telón de fondo, el inescrutable plan de

Zeus. Zeus podría anular el destino, pero si lo hiciera, los demás dioses lo desaprobarían y se rebelarían.[21] Aun así, no permanece pasivo: en su palacio hay dos toneles con los que reparte el bien y el mal entre los mortales. Lo que Aquiles le dice a Príamo en el último libro no es un comentario a la ligera, ya que toda la trama de la *Ilíada* atestigua que las cosas son así: a algunos, Zeus les reparte solo el bien; a otros, solo el mal; pero a la mayoría se los da mezclados.[22] Tal es el caso de Peleo, Agamenón, Patroclo, Héctor o Príamo. Al principio, Zeus parece concederle a Aquiles todo cuanto desea, pero luego le impone también la muerte de Patroclo, salida sin duda del tonel de los males.

Ignorantes de cuál será el desenlace, también nosotros seguimos adelante como los héroes, pero la vida se resiste a concedernos el bien en estado puro: un niño enferma, la muerte se lleva a los amigos en la flor de la vida, un ser querido queda discapacitado de resultas de un accidente. La vida se niega recalcitrantemente a ajustarse a nuestros designios. Mientras, en el cielo homérico, los dioses contemplan a los héroes, cuidan de algunos, favorecen de forma especial a otros y se compadecen de aquellos que les son más caros, pero nunca dejan que la compasión empañe su existencia. En un hermoso himno a Apolo, compuesto en la década del 520 a. C., su autor cuenta cómo

las Musas, respondiéndole todas a una con hermosa voz,

cantan de los dioses los dones inmortales y de los hombres los sufrimientos, cuantos sobrellevan por causa de los dioses inmortales,

y cómo pasan la vida inconscientes y sin recursos y no pueden hallar

ni remedio de la muerte ni protección de la vejez.

Mientras las Musas entonan este canto, las divinidades danzan al son de la lira de Apolo.[23]

Al final del primer libro de la *Ilíada*, las Musas también cantan al unísono para los dioses del Olimpo mientras estos se banquetean y aparcan una posible disputa. No oímos qué cantan, pero, a medida que el poema avanza, podemos suponer que se trata de una canción muy similar a la del himno. Zeus dice en la *Ilíada* que no hay nada más miserable sobre la tierra que los hombres.[24] Las divinidades pueden cuidar de los mortales, pero nunca deben pelearse por ellos; de hecho, ni siquiera la compasión y el dolor por la muerte de sus favoritos les duran demasiado. Mientras tanto, ellos disfrutan de su comida y su vino. Es como si, desde lo alto de un estrado, contemplaran un salón de actos repleto de pobres estudiantes

agobiados por las deudas, las enfermedades y el imponderable suplicio de los exámenes. Cada cual tiene sus favoritos, pero ello no impide que escuchen con delectación cómo el coro canta los infortunios de esos estudiantes a los que ponen notas inescrutables, por así decir, después de que estos contesten lo mejor posible a unas preguntas cuyas respuestas no conocen de antemano.

A la vista de este tipo de dioses, aquí no se plantea el gran problema de la religión: el problema del mal. El mal se halla presente porque Zeus se lo da mezclado a cada uno al nacer. También puede presentarse de improviso, fruto del rencor o la ira de uno o varios dioses. La ignorancia de los mortales acerca de su alcance y sus causas incrementa el dramatismo de la vida, y el conocimiento privilegiado que poseen los lectores y los oyentes hace que ese dramatismo pueda calificarse de despiadado.

Impregna todo el poema, pero no como un artificio, sino como una visión de la vida.

Todo esto llega a su clímax con la batalla definitiva, la que enfrenta a Héctor y Aquiles, donde se sientan las bases para una correcta comprensión del poema. Algunos lectores imparciales han visto en ella un engaño: la muerte de Héctor se debe a los ardides de Atenea. Pero es mucho más que eso. Es el ejemplo supremo del designio divino y del despiadado disimulo que acompaña a su ejecución.

Héctor da tres vueltas a la ciudad gracias a que Apolo infunde vigor a sus piernas para que no pierda velocidad.[25] Zeus, desde lo alto, se pregunta si es posible salvar a Héctor, pero Atenea, la enemiga jurada de todos los troyanos, protesta ante la posibilidad de librar de la muerte a un hombre mortal cuyo destino está sellado desde hace tiempo.

Zeus responde que no lo decía en serio: «Quiero ser complaciente contigo», no con Héctor. «Obra, pues, según tus propósitos y no desistas.» Atenea, impaciente, baja volando del Olimpo para dar rienda suelta a su rencor.

Zeus pesa entonces las suertes de la muerte en su balanza, y la de Héctor sale perdiendo: «Y Apolo lo abandonó».[26] Sabemos ya lo que está a punto de ocurrir, pero Héctor no. Atenea se dirige primero a Aquiles, poniéndose a su lado y diciéndole que

ambos están a punto de obtener gran gloria para los aqueos con la muerte de Héctor, que ya no puede escapar, «aunque Apolo se postre

ante Zeus». El sarcástico término que emplea para describir la postración del dios ocupa toda la primera mitad del hexámetro.[27] Aquiles ya sabe lo que pasará, y nosotros también, pero Héctor sigue ignorándolo. A continuación, Atenea se dirige hacia el troyano adoptando astutamente la apariencia de Deífobo, el más querido de sus hermanos.

La ironía es despiadada y estremece a todo aquel capaz de hacerse una idea general de la situación. Héctor saluda a «Deífobo», por supuesto, y declara que a partir de ahora lo tendrá en mayor aprecio todavía, pues solo él se ha atrevido a salir de Troya para ayudarlo. «Deífobo» miente diciendo que su ánimo lo ha movido a ignorar el consejo de los demás y a abandonar las murallas de la ciudad. Es entonces cuando Héctor le dice a Aquiles que su corazón lo impele ahora a detenerse y enfrentarse a él, «sea quien sea el que haya de morir». Cada uno arroja su lanza contra el otro, pero fallan y Héctor ve con preocupación que no le quedan más lanzas de fresno. Entonces se dirige a «Deífobo, de blanco escudo» —epíteto que solo aparece aquí y que intensifica el efecto—, para pedirle «una lanza larga, pero aquel ya no se encontraba a su lado».

Ya no se encontraba a su lado… *ho d'ou ti hoi enguthen een*.[28] Seis breves palabras expresan la ironía: su despiadado dramatismo nos penetra hasta el fondo del corazón. En ese momento, Héctor comprende lo que ya sabemos, es decir, que Atenea lo ha engañado y que el destino, la Moira, está a punto de abatirse sobre él: Zeus y Apolo, admite, habrán preferido eso a permitirle que vuelva a huir. Un héroe de la grandeza de Héctor solo puede morir con la intervención de los dioses. El engaño de Atenea no es un anticlímax, sino el ejemplo supremo de la ignorancia humana con respecto al designio divino.

En el libro 22, el uso despiadado de la ironía intensifica también las penas de Príamo y Andrómaca, pero Homero cambia de estrategia en el libro 24. Su tono es ahora el de la suave ironía del encuentro entre Príamo y Hermes, y el de un patetismo y una compasión que alcanzan cotas insuperables en las escenas de la partida, del encuentro entre Príamo y Aquiles, y, por último, la llegada del cadáver de Héctor a Troya. Sin embargo, es en el libro 6 donde la compasión, el patetismo y la ironía se combinan de forma inextricable.

Encontramos esta combinación en el encuentro de Héctor con las mujeres de Troya, que le preguntan por sus seres queridos; después, en la escena de la súplica a Atenea; y, por último, en la despedida de Héctor y Andrómaca. Al principio, predominan el patetismo y la

compasión. Andrómaca le ruega a su marido que se apiade de ella, y este expresa su compasión cuando, al ver la reacción de su hijo, se ríe entre lágrimas. El patetismo de la conversación y el modo en que concluye es insuperable.

A partir de aquí, la ironía se intensifica: Andrómaca, «dándose la vuelta de continuo», se separa de Héctor después del conmovedor encuentro. Nada más entrar en casa, empieza a lamentarse, a pesar de que él sigue vivo. El dramatismo se va haciendo más despiadado: ¿cómo podía Homero hacer avanzar el poema después de una escena tan sobrecogedora? Mediante un uso magistral del contraste: enfocando a Paris mientras este baja de la ciudadela para reunirse con Héctor, tal como han acordado.

La rapidez del movimiento y el resplandor de la luz hacen que la atmósfera del poema cambie por completo: Paris corre con sus pies ligeros como un corcel que, librándose del ronzal, galopa hacia los pastos de las yeguas; su armadura resplandece como el *eléktor*, un extraño término poético que parece significar 'sol reluciente'.[29]Paris, todo él brillo y movimiento, se encuentra con Héctor mientras este regresa del lugar donde acaba de conversar afectuosamente con su esposa. De repente, la ironía impregna de nuevo la superficie del poema, pero también lo que hay debajo.

«¡Hermano! —dice irónicamente Paris—, ¿te hecho esperar mucho, a pesar de tu impaciencia? Pues no he llegado a tiempo, tal como me ordenaste.» Casi doscientos versos antes, Homero ha anticipado ya este comentario. Durante la conversación que han mantenido en sus aposentos, Paris le ha dicho a Héctor que lo alcanzaría si se ponía en marcha antes que él. Héctor, desconfiando de su hermano, le ha pedido a Helena que apremie a Paris «para que me alcance mientras todavía esté dentro de la ciudad». En ese momento, Héctor no sabía que algo lo retendría, como tampoco lo sabe Paris ahora que se vuelven a encontrar. De modo, pues, que las irónicas palabras de Paris son mucho más sutiles de lo que aparentan: es Héctor el que se ha demorado —nosotros lo sabemos, pero su hermano no—, y Paris el que se ha apresurado. Justo lo contrario de lo que Héctor había previsto.[30]

Hay otra ironía, aún más profunda: nosotros sabemos, pero Paris no, el motivo por el que Héctor se ha demorado y lo que ha ocurrido en ese mismo lugar donde ahora acaban de encontrarse. Homero, a través de la ignorancia de un tercero, hace que el poema avance tras el emotivo encuentro entre Héctor y su esposa, donde podría haberse detenido.

En *Anna Karénina*, Tolstói —el único autor en condiciones de medirse con Homero—

echa mano de un recurso similar.31Levin y la joven Kitty se apartan de los demás durante una fiesta y se ponen en una mesa en la que se escriben letras con tiza. Cada uno entiende lo que el otro quiere decir: Levin le hace una críptica propuesta de matrimonio, y los ojos de Kitty, «radiantes de felicidad, le comunicaron todo lo que necesitaba saber. Entonces escribió tres letras, pero antes de que tuviera tiempo de

acabar (a Kitty le bastaba el movimiento de su mano para comprenderlo), la joven había terminado ya la frase y escrito la respuesta: "Sí"».

¿Cómo podía Tolstói hacer avanzar la historia después de una escena tan brillante?

Sacándose de la manga a un tercero ignorante de lo que acaba de suceder:

—¿Estáis jugando al secrétaire? —preguntó el príncipe, acercándose —. Bueno, si no quieres llegar tarde al teatro, tenemos que irnos.

Levin se levantó y acompañó a Kitty hasta la puerta.

Héctor también acompaña a Paris: se lo lleva hasta la puerta de Troya, pero no lo hace en silencio. Homero hace que responda con acierto a la pulla de Paris y, a continuación, añade que su corazón se aflige al ver que su hermano se niega a unirse a la batalla, pues la gente dice de él cosas vergonzosas. Pero concluye:

Vayamos, pues; ya arreglaremos esto más tarde,

si Zeus concede a los dioses inmortales que dispongan una crátera de la libertad en nuestros salones

cuando hayamos expulsado de Troya a los aqueos de hermosas grebas.

Al igual que Levin, Héctor no dice nada sobre lo que acaba de suceder. Paris y él parten hacia la guerra y la batalla que da gloria a los hombres, a pesar de que sospecha a medias —y nosotros lo sabemos perfectamente— que los aqueos nunca serán expulsados de Troya: la crátera de la libertad nunca será depositada en sus salones.

Bibliografía

Adkins, A. (1960), *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values* (Oxford).

— (1969), «Threatening, Abusing and Feeling Angry in the Homeric Poems», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 89, pp. 7-21.

— (1972), «Homeric Gods and the Values of Homeric Society», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 92, pp. 1-19.

— (1997), «Homeric Ethics», en I. Morris, B. Powell (eds.), *A New Companion to Homer* (Leiden), pp. 694-713.

Alden, M. (2005), «Lions in Paradise: Lion Similes in the *Iliad* and the Lion Cubs of *Il.*

18.318-22», *Classical Quarterly*, vol. 55, pp. 335-342.

Alexander, C. (2010), *The War That Killed Achilles: The True Story of the «Iliad»* (Londres).

[Hay trad. cast. de José Manuel Álvarez Flórez, *La guerra que mató a Aquiles: la verdadera historia de la «Ilíada»*, Acantilado, Barcelona, 2015.]

Alexiou, M. (2002), *After Antiquity: Greek Language, Myth, and Metaphor* (Ithaca).

Allan, W. (2005), «Arms and the Man: Euphorbus, Hector and the Death of Patroclus», *Classical Quarterly*, vol. 55, pp. 1-16.

— (2006), «Divine Justice and Cosmic Order in Early Greek Epic», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 126, pp. 1-35.

Anderson, J. K. (1985), *Hunting in the Ancient World* (Berkeley).

Andrewes, A. (1961), «Phratries in Homer», *Hermes*, vol. 89, pp. 129-140.

Andronicos, M. (1984), *Vergina: The Royal Tombs and the Ancient City* (Atenas).

Arena, E. (2015), «Mycenaean Peripheries during the Palatial Age: The Case of Achaia», *Hesperia*, vol. 84, pp. 1-46.

Arthur, M. B. (1981), «The Divided World of *Iliad* VI», en H. P. Foley

(ed.), *Reflections of Women in Antiquity* (Nueva York), pp. 19-64.

Auden, H. W. (1896), «Natural History in Homer», *Classical Review*, vol. 10, pp. 107.

Auerbach, E., trans. W. R. Trask. (1953), *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (Princeton). [Hay trad. cast. de Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz, *Mímesis: la representación de la realidad en la cultura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.]

Bachvarova, M. (2016), *From Hittite to Homer: The Anatolian Background of Ancient Greek Epic* (Cambridge).

Ballesteros, B. (2021), «On *Gilgamesh* and Homer: Ishtar, Aphrodite and the Meaning of a Parallel», *Classical Quarterly*, vol. 71, pp. 1-21.

Barker Webb, P. (1844), *Topographie de la Troade ancienne et moderne* (París).

Barnes, T. G. (2011), «Homeric *androtēta kai hēbēn*», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 131, pp. 1-13.

Bartlett, R. (2022), *The Middle Ages and the Movies: Eight Key Films* (Londres).

Baudrillard, J. (1991), *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu* (París). [Hay trad. cast. de Thomas Kauf, *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Anagrama, Barcelona, 1991.]

Baynes, N. (1955), *Byzantine Studies and Other Essays* (Londres).

Beaton, R. (2016), «"The National Epic of the Modern Greeks"? *Digenis Akritis*, the Homeric Question and the Making of a Modern Myth», en S. Sherratt, J. Bennet (eds.), *Archaeology and Homeric Epic* (Sheffield), pp. 156-163.

Beckman, G., T. Bryce, E. Cline (2011), *The Ahhiyawa Texts* (Atlanta).

Beecroft, A. (2011), «Blindness and Literacy in the *Lives* of Homer», *Classical Quarterly*, vol. 61, pp. 1-18.

Beissinger, M., S. Tylus, J. Wofford (1999), *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community* (Oakland).

Bennet, J. (2014), «Linear B and Homer», en Y. Duhoux, A. M. Davies (eds.), *A Companion to Linear B: Mycenaean Greek Texts and Their World*, vol. 3 (Lovaina-Walpole), pp. 187-234.

[Bentley, R.] (1713), *Remarks upon a Late Discourse of Free-Thinking* (Londres).

Bernard, P. (1995), «Une légende de fondation hellénistique: Apamée sur l'Oronte d'après les *Cynégetiques* du Pseudo-Oppien», *Topoi*, vol. 5, pp. 353-408.

Binek, N. M. (2017), «The Dipylon Oinochoe Graffito: Text or Decoration?», *Hesperia*, vol. 86, pp. 423-442.

Blackwell, N. (2021), «Ahhiyawa, Hatti and Diplomacy: Implications of Hittite Misperceptions of the Mycenaean World», *Hesperia*, vol. 90, pp. 191-231.

Bloom, P. (2016), *Against Empathy: The Case for Rational Compassion* (Londres). [Hay trad.

cast. de Eduardo Latapí, *Contra la empatía: argumentos para una compassion racional*, Taurus, México, 2018.]

Blundell, M. W. (1989), *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics* (Cambridge).

Bonnet, C. (2017), «Les dieux en assemblée», en G. Pironti, C. Bonnet (eds.), *Les Dieux d'Homère: Polythéisme et poésie en Grèce ancienne* (Lieja), pp. 87-112.

Booth, W. C. (1974), *A Rhetoric of Irony* (Chicago). [Hay trad. cast. de J. Fernández y A.

Martínez, *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1989.]

Bowie, A. M. (ed.) (2019), *Homer: «Iliad» Book III* (Cambridge).

— (2021), «Fate and Authority in Mesopotamian Literature and the *Iliad*», en A. Kelly, C. Metcalf (eds.), *Gods and Mortals in Early Greek and Near Eastern Mythology* (Oxford), pp. 243-261.

Bowie, E. L. (2021), *Essays on Ancient Greek Literature and Culture*, vol. 1 (Cambridge).

Bowra, C. M. (1930), *Tradition and Design in the «Iliad»* (Oxford).

— (1935), *Early Greek Elegists* (Cambridge).

— (1952), *Heroic Poetry* (Londres).

— (1960), «Homeric Epithets for Troy», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 80, pp. 16-23.

— (1972), *Homer* (Londres). [Hay trad. cast. de Marc Jiménez Buzzi, *Homero*, Gredos, Barcelona, 2013.]

Bridges, M. (2008), «The *Eros* of *Homeros*: The Pleasures of Greek Epic in Victorian Literature and Archaeology», *Victorian Review*, vol. 34, n.º 2, pp. 165-183.

Burgess, J. S. (2001), *The Tradition of the Trojan War and the Epic Cycle* (Baltimore-Londres).

— (2017), «The Tale of Meleager in the *Iliad*», *Oral Tradition*, vol. 31, pp. 51-76.

Burkert, W. (1985), *Greek Religion* (Oxford). [Hay trad. cast. de Helena Bernabé, *Religión griega: arcaica y clásica*, Abada, Madrid, 2007.]

— (1992), *The Orientalising Revolution* (Cambridge, MA).

— (1995), «Lydia between East and West, or How to Date the Trojan War», en J. B.

Carter, S. P. Morris (eds.), *The Ages of Homer: A Tribute to Emily Townsend Vermeule* (Austin), pp. 139-148.

— (1997), «From Epiphany to Cult Statue: Early Greek *Theos*», en A. B. Lloyd (ed.), *What is a God?* (Swansea), pp. 15-34.

Burt, R. L. (1990), *Friedrich Salomo Krauss (1859-1938): Selbstzeugnisse und Materialien zur Bibliographie des Volkskunsdlers, Literaten und Sexualforschers* (Viena).

Cairns, D. L. (1993), *Aidōs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature* (Oxford).

Carlier, P. (2006), « *Anax* and *Basileus* in the Homeric Poems», en S. Deger-Jalkotzy, I. S.

Lemos (eds.), *Ancient Greece: From the Mycenaean Palaces to the Age of Homer* (Edimburgo), pp. 101-110.

— (2007), «Are the Homeric *Basileis* "Big Men"?», en S. P. Morris, R. Laffineur (eds.), *Epos: Reconsidering Greek Epic and Aegean Bronze Age Archaeology* (Austin), pp. 121-128.

Carr, B. (1999), «Pity and Compassion as Social Virtues», *Philosophy*, vol. 74, pp. 411-429.

Carter, J. B. (1995), «The Occasion of Homeric Performance», en J. B. Carter, S. P. Morris (eds.), *The Ages of Homer: A Tribute to Emily Townsend Vermenle* (Austin), pp. 285-312.

Chaniotis, A. (2010), «The "Best of Homer": Homeric Texts, Performances and Images in the Hellenistic World and Beyond the Contribution of Inscriptions», en E. Walter -

Karydi (ed.), *Homer: Myths, Texts, Images: Homeric Epics and Ancient Greek Art* (Ithaca), pp. 257-278.

Clarke, H. (1981), *Homer's Readers: A Historical Introduction to the «Iliad» and the*

«Odyssey» (Newark).

Clarke, M. (1995), «Between Lions and Men: Images of the Hero in the *Iliad*», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 36, pp. 137-159.

— (2006), «Achilles, Beowulf, and Cú Chulainn: Continuity and Analogy from Homer to the Medieval North», en M. J. Clarke, B. G. F. Currie, R. O. A. M. Lyne (eds.), *Epic Interactions: Perspectives on Homer, Virgil, and the Epic Tradition Presented to Jasper Griffin by Former Pupils* (Oxford), pp. 263-281.

Clarke, M. J. (2019), *Achilles Beside Gilgamesh: Mortality and Wisdom in Early English Poetry* (Cambridge).

Cline, E. H. (2013), *The Trojan War: A Very Short Introduction* (Oxford). [Hay trad. cast. de Javier Alonso López, *La guerra de Troya*, Alianza, Madrid, 2021.]

Coccagna, H. A. (2014), «Manipulating *Mastoi*: The Female Breast in the Sympotic Setting», en A. Avramidou, D. Demetriou (eds.), *Approaching the Ancient Artifact: Representation, Narrative, and Function* (Berlín/Boston), pp. 399-411.

Čolaković, Z. (2019), «Avdo Međedović's Post-Traditional Epics and Their Relevance to Homeric Studies», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 139, pp. 1-48.

Coldstream, J. N. (1976), «Hero-Cults in the Age of Homer», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 96, pp. 8-17.

— (1977), *Geometric Greece* (Londres).

— (1986), «The Geometric Lion-Fighter from Kato Phana», en J. Boardman, C. E.

Vaphopoulou-Richardson (eds.), *Chios: A Conference at the Homereion in Chios, 1984*

(Oxford), pp. 181-186.

— (1998), «Light from Cyprus on the Greek "Dark Age"?», 19th J. L. Myres Memorial Lecture, Ashmolean Museum, Oxford (Oxford).

Colebrook, C. (2009), *Irony* (Londres).

Colonna, G. (1980), «Graeco more bibere: l'iscrizione della tomba 115 dell'Osteria dell'Osa», *Archeologia Laziale*, vol. 3, pp. 51-55.

Connelly, J. B. (2007), *Portrait of a Priestess: Women and Ritual in Ancient Greece* (Princeton).

Cook, J. M. (1973), *The Troad: An Archaeological and Topographical Study* (Oxford).

Crielaard, J. P. (1995), «Homer, History and Archaeology: Some Remarks on the Date of the Homeric World», en J. P. Crielaard (ed.), *Homeric Questions: Essays in Philology, Ancient History and Archaeology* (Ámsterdam), pp. 201-286.

— (2003), «The Cultural Biography of Material Goods in Homer's Epics», *Gaia*, vol. 7, pp. 49-62.

— (2016), «Living Heroes: Metal Urn Cremations in Early Iron Age Greece, Cyprus and Italy», en F. Gallo (ed.), *Omero: quaestiones disputatae* (Milan-Rome), pp. 43-78.

Crisp, R. (2013), «Homeric Ethics», en R. Crisp (ed.), *The Oxford Handbook of the History of Ethics* (Oxford), pp. 1-19.

Csapo, E. (1991), «An International Community of Traders in Late 8th-7th c. BC Kommo in Southern Crete», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, vol. 88, pp. 211-216.

Cullhed, E. (2021), «The Dipylon *Oinochoē* and Ancient Greek Dance Aesthetics», *Classical Quarterly*, vol. 71, pp. 22-33.

Currie, B. (2012), «The *Iliad*, *Gilgamesh* and Neoanalysis», en F.

Montanari, A. Rengakos, C. Tsagalis (eds.), *Homeric Contexts: Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry* (Berlín/Boston), pp. 543-580.

— (2016), *Homer's Allusive Art* (Oxford).

Dalley, S. (2016), «Gilgamesh and Heroes at Troy: Myth, History and Education in the Invention of Tradition», en S. Sherratt, J. Bennet (eds.), *Archaeology and Homeric Epic* (Oxford), pp. 116-134.

Dalrymple, W. (2006), «Homer in India», *New Yorker* (20 de noviembre), pp. 48-55.

Danek, G. (1988), *Studien zur Dolonie* (Viena).

— (2002), «Traditional Referentiality and Homeric Intertextuality», en F. Montanari, P.

Ascheri (eds.), *Omero tremila anni dopo* (Roma), pp. 3-17.

Danek, G., S. Hagel (1995), «Homer-Singen», *Wiener Humanistische Blätter*, vol. 37, pp. 5-20.

Delebecque, É. (1951), *Le cheval dans l'«Iliade»* (París).

Demetriou, T. (2015), «The Homeric Question in the Sixteenth Century: Early Modern Scholarship and the Text of Homer», *Renaissance Quarterly*, vol. 68, pp. 496-557.

Des Courtils, J. (2003), «Xanthos en Lycie: Nouvelles données sur la romanisation d'une ancienne cité indigène», *Revue des Études Grecques*, vol. 116, pp. 1-16.

Dickie, M. (1995), «The Geography of Homer's World», en Ø. Andersen, M. Dickie, *Homer's World: Fiction, Tradition, Reality* (Copenhague), pp. 29-56.

Dickie, M. W. (1984), «Fair and Foul Play in the Funeral Games in the *Iliad*», *Journal of Sport History*, vol. 11, n.º 2, pp. 8-17.

Dickinson, O. (2006), *The Aegean from Bronze Age to Iron Age: Continuity and Change between the Twelfth and Eighth Centuries BC* (Londres). [Hay trad. cast. de María José Aubet, *El Egeo: de la Edad del Bronce a la Edad del Hierro*, Bellaterra, Barcelona, 2010.]

— (2010), «Was There Really a Trojan War?», *The Anglo-Hellenic Review*, vol. 41, pp. 18-22.

— (2011), «Catalogue of Ships», en M. Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia* (Chichester), pp. 150-155.

— (2016), «The Will to Believe: Why Homer Cannot be “True” in Any Meaningful Sense», en S. Sherratt, J. Bennet (eds.), *Archaeology and Homeric Epic* (Oxford), pp. 10-19.

Dodds, E. R. (1951), *The Greeks and the Irrational* (Berkeley). [Hay trad. cast. de María Araujo, *Los griegos y lo irracional*, Alianza, Madrid, 2019.]

— (1968), «Homer [parts i-iii]», en M. Platnauer (ed.), *Fifty Years* (*and Twelve*) *of Classical Scholarship* (Oxford), pp. 1-49.

Douglas, M. (2007), *Thinking in Circles: An Essay on Ring Composition* (New Haven).

Dover, K. J. (1978), *Greek Homosexuality* (Londres). [Hay trad. cast. de Juan Francisco Martos y Juan Luis López Cruces, *Homosexualidad griega*, El Cobre, Barcelona, 2018.]

Dowden, K. (2007), «Olympian Gods, Olympian Pantheon», en D. Ogden (ed.) *A Companion to Greek Religion* (Oxford), pp. 41-55.

Drews, R. (1976), «The Earliest Greek Settlements on the Black Sea», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 96, pp. 18-31.

Dryden, J., G. Fracastoro, N. Tate (1693), *Examen poeticum: Being the third part of miscellany poems containing variety of new translations of the ancient poets, together with many original copies by the most eminent hands* (Londres).

Dué, Casey (ed.) (2009), *Recapturing a Homeric Legacy: Images and Insights from the Venetus A Manuscript of the «Iliad»* (Washington y Cambridge).

Dunbabin, T. J. (1957), *The Greeks and Their Eastern Neighbours* (Londres).

Düntzer, H. (1872), *Homerische Abhandlungen* (Leipzig).

Duplouy, A. (2006), *Le prestige des élites: Recherches sur les modes de reconnaissance sociale en Grèce entre les xe et ve siècles avant J.-C.* (París).

Easterling, P. E. (1991), «Men’s *kleos* and Women’s *gōos*: Female

Voices in the *Iliad*», *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 9, pp. 145-151.

Easton, D. F., J. D. Hawkins, A. G. Sherratt, E. S. Sherratt (2002), «Troy in Recent Perspective», *Anatolian Studies*, vol. 52, pp. 75-109.

Edwards, M. W. (1980), «Convention and Individuality in *Iliad* 1», *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 84, pp. 1-28.

— (1992), «Homer and Oral Tradition: The Type-Scene», *Oral Tradition*, vol. 7, pp. 284-330.

Ellis-Evans, A. (2019), *The Kingdom of Priam: Lesbos and the Troad between Anatolia and the Aegean* (Oxford).

Elmer, D. F. (2010), « *Kita* and *Kosmos*: The Poetics of Ornamentation in Bosniac and Homeric Epic», *Journal of American Folklore*, vol. 123, pp. 276-303.

— (2013), *The Poetics of Consent: Collective Decision Making and the «Iliad»* (Baltimore).

Farron, S. (1979), «The Portrayal of Women in the *Iliad*», *Acta Classica*, vol. 22, pp. 15-31.

Fielding, N. (ed.) (2020), *Selected Works of Chokan Valikhanov: Pioneering Ethnographer and Historian of the Great Steppe* (Embajada de Kazajistán, Reina Unido, y Cambridge).

Finkelberg, M. (2007), «More on Kheos Aphthiton», *Classical Quarterly*, vol. 57, pp. 341-350.

Finley, M. I. (1954), *The World of Odysseus* (1.ª ed., Nueva York).

— (1957), «Homer and Mycenae: Property and Tenure», *Historia*, vol. 5, pp. 133-159.

— (1979), *The World of Odysseus* (ed. rev., Londres). [Hay trad. cast. de Mateo Hernández Barroso, *El mundo de Odiseo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2021.]

— (1981), *Economy and Society in Ancient Greece* (Londres). [Hay trad. cast. de Teresa Sempere, *La Grecia antigua: economía y sociedad*, Crítica, Barcelona, 1984.]

Finnegan, R., L. Mulvin (2022), *The Life and Works of Robert Wood, Classicist and Traveller, 1717-1771* (Oxford).

Fisher, N., H. van Wees (2015), *«Aristocracy» in Antiquity: Redefining Greek and Roman Elites* (Swansea).

Flaig, E. (1994), «Das Konsensprinzip im homerischen Olymp: Überlegungen zum göttlichen Entscheidungsprozess Ilias 4.1-72», *Hermes*, vol. 122, pp. 13-31.

Foley, J. M. (1999), *Homer's Traditional Art* (University Park).

— (2004), «Epic as Genre», en R. Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer* (Cambridge).

Forrest, W. G. (1966), *The Emergence of Greek Democracy: The Character of Greek Politics, 800-400 BC* (Londres). [Hay trad. cast. de Pedro López Barja, *Los orígenes de la democracia griega: la teoría política griega entre el 800 y el 400 a. C.* , Akal, Tres Cantos, 1988.]

Forster, E. S. (1936), «Trees and Plants in Homer», *Classical Review*, vol. 50, pp. 97-104.

Fowler, R. (2011), «Hellenes», en M. Finkelberg (ed.), *The Homeric Encyclopedia*, vol. 2

(Chichester), pp. 338-339.

Fraenkel, E. (1957), *Horace* (Oxford).

Fränkel, H. (1921), *Die homerischen Gleichnisse* (Gotinga).

Fraser, P. M. (1972), *Ptolemaic Alexandria I-III* (Oxford).

Fredouille, J.-C. (1993), «Deux mauvais souvenirs d'Augustin», en G. W. Most, H.

Petersmann, A. M. Ritter (eds.), *Philanthropia kai eusebeia: Festschrift für Albrecht Dihle zum 70. Geburtstag* (Gotinga), pp. 74-79.

Frei, P. (1978), «Die Lykier bei Homer», en E. Akurgal (ed.), *The Proceeding of the Xth International Congress of Classical Archaeology* (Ankara-Esmirna), pp. 819-827.

— (1993), «Die Bellerophontessage und der Alte Testament», en B. Janowski, K. Koch, G. Wilhelm (eds.) *Religionsgeschichtliche Beziehungen zwischen Kleinasien, Nordsyrien und dem Alten Testament* (Friburgo-Gotinga), pp. 39-65.

Friis Johansen, K. (1967), *The «Iliad» in Early Greek Art* (Copenhague).

Gagné, R., M. Herrero de Jáuregui (eds.) (2019), *Les Dieux d'Homère II: Anthropomorphismes* (Lieja).

Gaskin, R. (1990), «Do Homeric Heroes Make Real Decisions?», *Classical Quarterly*, vol.

40, pp. 1-15.

Gennep, A. van (1909), *La Question d'Homère: Les poèmes homériques, l'archéologie et la poésie populaire* (París).

George, A. (2018), «Enkidu and the Harlot: Another Fragment of Old Babylonian Gilgameš», *Zeitschrift für Assyriologie*, vol. 108, pp. 10-21.

— (2020), *The Epic of Gilgamesh: The Babylonian Epic Poem and Other Texts in Akkadian and Sumerian* (2.ª ed., Londres). [Hay trad. cast. de Fabián Chueca, *La epopeya de Gilgamesh (versión de Andrew George)*, Debolsillo, Barcelona, 2004.]

Gernet, L. (1955), «Jeux et droit (remarques sur le XXIIIème chant de l' *Iliade*)», en *Droit et société dans la Grèce ancienne* (París), pp. 9-18.

Gigante, M., A. Nava, *et al.* (2021), «Who was Buried with Nestor's Cup? Macroscopic and Microscopic Analyses of the Cremated Remains from Tomb 168», en *PLoS One*, vol. 16, n.º 10 (versión en línea).

Gill, C. (1984), «The *Ēthos/ Pathos* Distinction in Rhetorical and Literary Criticism», *Classical Quarterly*, vol. 34, pp. 149-166.

Gill, C., N. Postlethwaite, R. Seaford (eds.) (1998), *Reciprocity in Ancient Greece* (Oxford).

Giovannini, A. (1969), *Étude historique sur les origines du Catalogue des Vaisseaux* (Bern).

Gomme, A. W., A. Andrewes, K. J. Dover (1981), *A Historical Commentary on Thucydides*, vol. 5, libro 8 (Oxford).

González, J. M. (2013), *The Epic Rhapsode and His Craft: Homeric Performance in a Diachronic Perspective* (Washington).

Gottlieb, P. (1992), «The Complexity of Socratic Irony: A Note on Professor Vlastos'

Account», *Classical Quarterly*, vol. 42, pp. 278-289.

Gould, J. (1991), «Give and Take in Herodotus», J. L. Myres Memorial Lecture, New College, Oxford.

— (2001), «The Idea of Society in the *Iliad*», en *Myth, Ritual, Memory and Exchange: Essays in Greek Literature and Culture* (Oxford), pp. 335-358.

Grafton, A. (1981), « *Prolegomena* to Friedrich August Wolf», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 44, pp. 101-129.

— (1983), *Joseph Scaliger: A Study in the History of Classical Scholarship*, vol. 1: *Textual Criticism and Exegesis* (Oxford).

Grafton, A., J. Weinberg (2011), « *I Have Always Loved the Holy Tongue': Isaac Casaubon, the Jews and a Forgotten Chapter in Renaissance Scholarship* (Cambridge).

Graver, M. (1995), «Dog-Helen and Homeric Insult», *Classical Antiquity*, vol. 14, pp. 41-61.

Gray, D. H. F. (1954), «Metal-Working in Homer», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 74, pp.

1-15.

— (1958), «Mycenaean Names in Homer», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 78, pp. 43-48.

Graziosi, B. (2002), *Inventing Homer: The Early Reception of Epic* (Cambridge).

Graziosi, B., J. Haubold (2003), «Homeric Masculinity», *Journal of Hellenic Studies*, vol.

123, pp. 60-76.

Graziosi, B., J. Haubold (2005), *Homer: The Resonance of Epic* (Londres).

— (2015), «The Homeric Text», *Ramus*, vol. 44, pp. 5-28.

Grethlein, J., L. Huitink (2017), «Homer's Vividness: An Enactive Approach», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 137, pp. 67-91.

Griffin, J. (1976), «Homeric Pathos and Objectivity», *Classical Quarterly*, vol. 26, pp. 161-185.

— (1977), «The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 97, pp. 39-53.

— (1978), «The Divine Audience and the Religion of the *Iliad*», *Classical Quarterly*, vol.

28, pp. 1-22.

— (1980a), *Homer on Life and Death* (Oxford).

— (1980b), *Homer* (Oxford). [Hay trad. cast. de Antonio Guzmán Guerra, *Homero*, Alianza, Madrid, 1996.]

— (1986), «Homeric Words and Speakers», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 106, pp. 36-57.

— (1990), «Achilles Kills Hector», *Lampas*, vol. 23, pp. 353-369.

— (ed.) (1995), *Homer. «Iliad» Book Nine* (Oxford).

Griffin, J., M. Hammond (1982), «Critical Appreciations VI: Homer, *Iliad* 1.1-52», *Greece*

& Rome, vol. 29, pp. 126-142.

Griffith, M. (2006a), «Horsepower and Donkeywork: Equids and the Ancient Greek Imagination. Part One», *Classical Philology*, vol. 101, pp. 185-246.

— (2006b), «Horsepower and Donkeywork: Equids and the Ancient Greek Imagination.

Part Two», *Classical Philology*, vol. 101, pp. 307-358.

Grote, G. (1888), *A History of Greece* (Londres).

Hainsworth, J. B. (1991), *The Idea of Epic* (Berkeley).

Hall, E. (1989), *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy* (Oxford).

Hammer, D. (1998), «The Politics of the *Iliad*», *The Classical Journal*, vol. 94, pp. 1-30.

— (2002), «The *Iliad* as Ethical Thinking: Politics, Pity and the Operation of Esteem», *Arethusa*, vol. 35, pp. 203-235.

Hardie, C. (1956), «In Defence of Homer», *Greece & Rome*, vol. 3, pp. 118-131.

Haslam, M. (1997), «Homeric Papyri and Transmission of the Text», en I. Morris, B.

Powell (eds.), *A New Companion to Homer* (Leiden), pp. 55-100.

— (2011), «Text and Transmission», en M. Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia*, vol.

3 (Chichester), pp. 849-855.

Hatto, A. (1990), *The Manas of Wilhelm Radloff* (Wiesbaden).

— (2017), *The World of the Khanty Epic Hero-Princes* (Cambridge).

Haubold, J. (2007), «Homer After Parry: Tradition, Reception and the Timeless Text», en B. Graziosi, E. Greenwood (eds.), *Homer in the Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon* (Oxford), pp. 27-46.

Haug, D. T. T. (2015), «Tmesis in the Epic Tradition», en Ø. Andersen, D. T. T. Haug (eds.), *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry* (Cambridge), pp. 96-105.

Haugen, K. L. (2011), *Richard Bentley: Poetry and Enlightenment* (Cambridge).

Heath, J. (1992), «The Legacy of Peleus: Death and Divine Gifts in the *Iliad*», *Hermes*, vol.

120, pp. 387-400.

Heath, M. (2000), «Do Heroes Eat Fish», en D. Braund, J. Wilkins (eds.), *Athenaeus and his World* (Exeter).

Heide, N. van der (2008), *Spirited Performance: The Manas Epic and Society in Kyrgyzstan* (Ámsterdam).

Heitsch, E. (2008), «Neoanalytische Antikritik: Zum Verhältnis I Lias-Aithiopis», *Rheinisches Museum für Philologie*, vol. 151, pp. 1-12.

Hitch, S. (2009), *King of Sacred: Ritual and Royal Authority in the «Iliad»* (Washington).

Hodges, P. (2008), «They don't like it up 'em!: Bayonet Fetishization in the British Army during the First World War», *Journal of War & Culture Studies*, vol. 1, pp. 123-138.

Hollis, A. S. (1994), «[Oppian], Cyn. 2, 100-158 and the Mythical Past of Apamea-on-the-Orontes», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, vol. 102, pp. 153-66.

Holoka, J. P. (1973), «Homeric Originality: A Survey», *The Classical World*, vol. 66, pp.

257-293.

Honko, L. (1998), *Textualising the Siri Epic* (Helsinki).

Hood, S. (1995), «The Bronze Age Context of Homer», en J. B. Carter, S. P. Morris (eds.), *The Ages of Homer: A Tribute to Emily Townsend Vermeule* (Austin), pp. 25-32.

Horden, P., N. Purcell (2000), *The Corrupting Sea* (Oxford).

Horn, F. (2018), «Dying is Hard to Describe: Metonymies and Metaphors of Death in the *Iliad*», *Classical Quarterly*, vol. 68, pp. 359-383.

Howard, K., S. Kasmambetov (2011), *Singing the Kyrgyz Manas's: Saparbek Kasmambetov's Recitation of Epic Poetry* (Leiden).

Hunter, R. (2018), *The Measure of Homer: The Ancient Reception of the «Iliad» and the*

«Odyssey» (Cambridge).

Hunter, R., I. Rutherford (eds.) (2009), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality and Pan-Hellenism* (Cambridge).

Hutchinson, G. O. (2017), «Repetition, Range and Attention: The *Iliad*», C. Tsagalis, A.

Markantonatos (eds.), *The Winnowing Oar–New Perspectives in Homeric Studies* (Berlín/Boston), pp. 145-170.

Hutton, C. A. (1927), «The Travels of "Palmyra" Wood in 1750-51», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 47, pp. 102-128.

Huxley, G. L. (1959), «Hittites in Homer», *Parola del Passato*, vol. 14, pp. 281-282.

— (1969), «Aigai and Alkaios», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 10, pp. 5-11.

Immerwahr, S. A. (1990), *Aegean Painting in the Bronze Age* (Filadelfia).

Irwin, T. (1989), *Classical Thought* (Oxford).

Jacquesson, S. (2020), «Claiming Heritage: The Manas Epic between China and Kyrgyzstan», *Central Asian Survey*, vol. 39, pp. 324-339.

Jamil, N. (2017), *Ethics and Poetry in Sixth- Century Arabia* (Oxford).

Janko, R. (1982), *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic Development in Epic Diction* (Cambridge).

— (1998), «The Homeric Poems as Oral Dictated Texts», *Classical Quarterly*, vol. 48, pp.

1-13.

— (2015a), «From Gabii and Gordion to Eretria and Methone: The Rise of the Greek Alphabet», *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 58, pp. 1-32.

— (2015b), «πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀείδειν: Relative Chronology and the Literary History of the Early Greek Epos», en Ø. Andersen, D. T. T. Haig (eds.), *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry* (Cambridge), pp. 20-43.

Jebb, M. (2010), *Patrick Shaw Stewart: An Edwardian Meteor* (Wimborne Minster).

Jeffery., L. H. (1961), *The Local Scripts of Archaic Greece* (Oxford).

Jensen, M. S. (2017), «The Challenge of Oral Epic to Homeric Scholarship», *Humanities*, vol. 6, pp. 97-110.

Johnston, A. W., A. K. Andriomenou (1989), «A Geometric Graffito from Eretria», *Annual of the British School at Athens*, vol. 84, pp. 217-220.

Johnston, S. I. (1992), «Xanthus, Hera and the Erinyes (*Iliad* 19.400-418)», *Transactions of the American Philological Association*, vol. 122, pp. 85-98.

Jong, I. J. F. de (ed.) (2012), *Homer: «Iliad». Book XXII* (Cambridge).

Josefowicz, D. G. (2016), «The Whig Interpretation of Homer: F. A. Wolf 's Prolegomena ad *Homerum* in England», en A. Blair, A.-S. Goeing (eds.), *For the Sake of Learning: Essays in Honor of Anthony Grafton* (Leiden), pp. 821-841.

Jousse, M. (1981), *Le Style oral: Rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs* (1925) (reed. París).

Jumaturdu, A. (2016), «A Comparative Study of Performers of the *Manas* Epic», *Journal of American Folklore*, vol. 129, pp. 288-296.

Kagan, D., G. F. Viggiano. (2013), *Men of Bronze: Hoplite Warfare in Ancient Greece* (Princeton).

Kanigel, R. (2021), *Hearing Homer's Song: The Brief Life and Big Idea of Milman Parry* (Nueva York).

Karageorghis, J. (2005), *Kypris: The Aphrodite of Cyprus. Ancient Sources and Archaeological Evidence* (Nicosia).

Karageorghis, V. (2006), «Homeric Cyprus», en S. Deger-Jalkotzy, I. S. Lemos (eds.), *Ancient Greece: From the Mycenaean Palaces to the Age of Homer* (Edimburgo), pp. 665-675.

Kelly, A. (2006), «Homer and History: *Iliad* 9.381-4», *Mnemosyne*, vol. 59 (2006), pp. 321-333.

— (2008a), «The Ending of *Iliad* 7: A Response», *Philologus*, vol. 152, pp. 1-17.

— (2008b), «The Babylonian Captivity of Homer: The Case of the Dios Apate», *Rheinisches Museum für Philologie*, vol. 151, pp. 259-304.

— (2012), «The Mourning of Thetis: "Allusion" and the Future in F.

Montanari, the *Iliad*», en A. Rengakos, C. Tsagalis (eds.), *Homeric Contexts: Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry* (Berlín/ Boston), pp. 211-256.

Kenzelmann Pfyffer, A., T. Theurillat, S. Verdan (2005), «Graffiti d'époque géométrique provenant du sanctuaire d'Apollon Daphnéphoros à Erétrie», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, vol. 151, pp. 51-83.

Kerschner, M. (2014), «Euboean Imports to the Eastern Aegean and Eastern Aegean Production of Pottery in the Euboean Style: New Evidence from Neutron Activated Analyses», en M. Kerschner, I. S. Lemos (eds.), *Archaeometric Analyses of Euboean and Euboean Related Pottery: New Results and Their Interpretation* (Viena), pp. 109-140.

Kim, J. (2000), *The Pity of Achilles: Oral Style and the Unity of the «Iliad»* (Lanham).

Kimmel-Clauzet, F. (2013), *Morts, tombeaux et cultes des poètes grecs* (Burdeos).

King, C. (1970), «The Homeric Corslet», *American Journal of Archaeology*, vol. 74, pp. 294-296.

Kinglake, A. W. (1844), *Eothen, or Traces of Travel Brought Home from the East* (Londres).

[Hay trad. cast. de Elena García, *Eothen:un viaje a través del Oriente mítico*, Valdemar, Madrid, 1997.]

Kirk, G. S. (1962), *The Songs of Homer* (Cambridge). [Hay trad. cast. de Eduardo Prieto, *Los poemas de Homero*, Paidós, Barcelona, 1985.]

Kolb, F. (2014-2015), «Phantom Trojans at the Dardanelles», *Talanta*, vols. 46-47, pp. 27-50.

Konstan, D. (2001), *Pity Transformed* (Londres).

Kraft, J. C., I. Kayan, O. Erol (1980), «Geomorphic Reconstructions in the Environs of Ancient Troy», *Science*, vol. 209, pp. 776-782.

Kramer-Hajos, M. (2012), «The Land and the Heroes of Lokris in the *Iliad*», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 132, pp. 87-105.

Krauss, F. S. (1881), *Artemidoros aus Daldis: Symbolik der Traüme* (Viena).

— (1908), *Slavische Volksforschungen: Abhandlungenüber Glauben, Gewohnheitrechte, Sitten, Braüche und die Guslarenlieder der Südslaven* (Leipzig).

Kucewicz, C. (2020), *The Treatment of the War Dead in Archaic Athens: An Ancestral Custom* (Londres).

Lane Fox, R. (1986), *Pagans and Christians* (Londres).

— (1991), *The Unauthorized Version: Truth and Fiction in the Bible* (Londres). [Hay trad.

cast. de César Armando Gómez, *La versión no autorizada: verdad y ficción en la Biblia*, Planeta, Barcelona, 1992.]

— (1994), «Literary and Power in Early Christianity», en A. K. Bowman, G. Woolf (eds.), *Literacy and Power in the Ancient World* (Cambridge), pp. 126-148.

— (2008), *Travelling Heroes* (Londres). [Hay trad. cast. de Juan Rabasseda y Teófilo de Lozoya, *Héroes viajeros: los griegos y sus mitos*, Crítica, Barcelona, 2009.]

— (2015), *Augustine: Conversions to Confessions* (Londres).

— (2020), *The Invention of Medicine* (Londres).

Lang Ying. (2001), «The Bard Jusup Mamay», *Oral Tradition*, vol. 16, pp. 222-239.

Langdon, S. (ed.) (1993), *From Pasture to Polis: Art in the Age of Homer* (Columbia, Miss.).

Latacz, J. (2004), *Troy and Homer: Towards a Solution of an Old Mystery* (Oxford). [Hay trad. cast. de Eduardo Gil Bera, *Troya y Homero: hacia la resolución de un enigma*, Destino, Barcelona, 2003.]

Leveque, P. (1959), *Area catena Homeri: une étude sur l'allégorie grecque* (París).

Lewis. C. S. (1942), *A Preface to Paradise Lost* (Oxford).

Lipinski E. (2004), *Itineraria Phoenicia* (Lovaina).

Llewellyn-Jones, L. (2003), *Aphrodite's Tortoise: The Veiled Woman of Ancient Greece* (Swansea).

Lloyd Jones. H. (1971), *The Justice of Zeus* (Berkeley).

Lohmann, D. (1970), *Die Komposition der Reden in der Ilias* (Berlin).

Lohmann, H. (2012), «Ionians and Carians in the Mycale: The Discovery of Carian Melia and the Archaic Panionion», en G. Cifani, S. Stoddart (eds.), *Landscape, Ethnicity and Identity in the Archaic Mediterranean Area* (Oxford), pp. 32-50.

Long, A. A. (1970), «Morals and Values in Homer», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 90, pp. 121-139.

Lonsdale, S. H. (1990), *Creatures of Speech: Lion, Herding and Hunting Similes in the «Iliad»*

(Stuttgart).

Lord, A. B. (1948), «Homer, Parry and Huso», *American Journal of Archaeology*, vol. 52, pp. 34-44.

— (1991), *Epic Singers and Oral Tradition* (Ithaca).

— (1995), *The Singer Resumes the Tale* (Ithaca).

— (2000), *The Singer of Tales* (2.ª ed., Cambridge).

Lorimer, H. L. (1948), «Homer and the Art of Writing: A Sketch of Opinion between 1713 and 1939», *American Journal of Archaeology*, vol. 52, pp. 11-23.

— (1950), *Homer and the Monuments* (Londres).

Lowe, N. J. (1996), «Tragic and Homeric Ironies: Response to Rosenmeyer», en M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond* (Oxford), pp. 520-533.

— (2000), *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative* (Cambridge).

Luce, J. V. (1978), «The *Polis* in Homer and Hesiod», *Proceedings of the Royal Irish Academy*, vol. 78, pp. 1-15.

— (1998), *Celebrating Homer's Landscapes: Troy and Ithaca Revisited* (New Haven).

Ludwig, E. (1931), *Schliemann of Troy: The Story of a Goldseeker* (Boston). [Hay trad. cast.

de Carmen Gallardo, *Schliemann: historia de un buscador de oro*, Juventud, Barcelona, 1934.]

Luraghi, N. (2021), «Sounds, Signs and Boundaries: Perspectives on Early Greek Alphabetic Writing», en R. Parker, P. M. Steele (eds.), *The Early Greek Alphabets: Origin, Diffusion, Uses* (Oxford), pp. 32-57.

Mackie C. (2013), « *Iliad* 24 and the Judgement of París», *Classical Quarterly*, vol. 63, pp.

1-16

Maclair Boraston, J. (1911), «The Birds of Homer», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 31, pp.

216-250.

Macleod, C. (ed.) (1982), *Homer*. « *Iliad*»: *Book XXIV* (Cambridge).

MacMillan, M. (2020), *War: How Conflict Shaped Us* (Londres). [Hay trad. cast. de Lucía Martínez Argüelles, *La guerra: cómo nos han marcado los conflictos*, Turner, Madrid, 2021.]

Macrakis, A. L. (1984), «Comparative Economic Values in the *Iliad*: The Oxen-Worth», en K. J. Rigsby (ed.), *Studies Presented to Sterling Dow on His Eightieth Birthday* (Durham, NC), pp. 211-215.

Mac Sweeney, N. (2017), «Separating Fact from Fiction in the Ionian Migration», *Hesperia*, vol. 86, pp. 379-421.

— (2018), *Troy: Myth, City, Icon* (Londres).

Malkin, I. (1998), *The Returns of Odysseus* (Berkeley).

Malouchou, G. E. (2006), «Nea epigraphē genŏa», en H. E. Malouchou, A. P. Matthaisu (eds.) *Chiakon symposion eis maēmēn W. G. Forrest* (Atenas), pp. 81-90.

Manguel, A. (2007), *Homer's «The Iliad» and «The Odyssey»: A Biography* (Londres). [Hay trad. cast. de Carmen Criado, *El legado de Homero*, Debate, Barcelona, 2010.]

Markoe, G. (1985), *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean* (Berkeley).

Mason, H. A. (1972), *To Homer through Pope: An Introduction to Homer's «Iliad» and Pope's Translation* (Londres).

May, W. (2004), *Manas: The Kyrgyz Heroic Epos in Four Parts* (Rarity).

Mayer, A. (2018), «Conflicting Interpretations of Artemidorus' *Oneirocritica:* Freud, Theodor Gomperz, F. S. Krauss and the Symbolic Language of Dreams', *Psychoanalytical History*, vol. 20, pp. 89-112.

Meadows, A. (2021), « *Tout ce qui brille…* : Electrum and the Origins of Western Coinage», *Revue Numismatique*, vol. 178, pp. 443-470.

Meillet, A. (1923), « *Les origins indo-européennes des metres grace* (París).

Mellink, M. J. (1995), «Homer, Lycia and Lukka», en J. B. Carter, S. P. Morris (eds.), *The Ages of Homer: A Tribute to Emily Townsend Vermeule* (Austin), pp. 33-43.

Minchin, E. (2007), *Homeric Voices: Discourse, Memory, Gender* (Oxford), pp. 23-51.

— (2010), «From Gentle Teasing to Heavy Sarcasm: Instances of Rhetorical Irony in Homer's *Iliad*», *Hermes*, vol. 138, pp. 387-402.

— (2020), «Visualizing the Shield of Achilles: Approaching Its Landscapes via Cognitive Paths», *Classical Quarterly*, vol. 70, pp. 473-484.

Mitchell, S. (1990), «Festivals, Games and Civic Life in Roman Asia Minor», *The Journal of Roman Studies*, vol. 80, pp. 183-193.

Moorhead, A. (1959), *Gallipoli* (Londres). [Hay trad. cast.: *Gallipoli*, Inédita, Barcelona, 2010.]

Morris, I. (1986), «The Use and Abuse of Homer», *Classical Antiquity*, vol. 5, pp. 81-138.

— (1997), «Homer and the Iron Age», en I. Morris, B. Powell (eds.), *A New Companion to Homer* (Leiden), pp. 535-559.

Most, G. W. (2004), «Anger and Pity in Homer's *Iliad*», en S. Braund, G. W. Most (eds.), *Ancient Anger: Perspectives from Homer to Galen* (Cambridge), pp. 50-75.

Muecke, D. C. (1970), *Irony* (Londres).

Muellner, L. (1990), «The Simile of the Cranes and Pygmies: A Study of Homeric Metaphor», *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 93, pp. 59-101.

Muhly, J. D. (2011), «Gold», en M. Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia*, vol. 1

(Chichester), pp. 320-323.

Murko, M. (1929), *La Poésie populaire épique en Yougoslavie an début du XXe siècle* (París).

Murray, G. (1907), *The Rise of the Greek Epic* (Oxford).

Murray, O. (1993), *Early Greece* (Londres, 2.ª ed.). [Hay trad. cast. de Juan José Sayas Abengochea, *Grecia arcaica*, Taurus, Madrid, 1983.]

— (2008), «The *Odyssey* as Performance Poetry», en M. Revermann, P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin* (Oxford), pp.

161-176.

Myers, T. (2019), *Homer's Divine Audience: The «Iliad»'s Reception on Mt Olympus* (Oxford).

Mynott, J. (2018), *Birds in the Ancient World: Winged Words* (2018).

Nagy, G. (1992), «Homeric Questions», *Transactions of the American Philological Association*, vol. 122, pp. 17-60.

— (2003), *Homeric Responses* (Austin).

— (2013), «Hour One: The Homeric *Iliad* and the Glory of the Unseasonal Hero», en *The Ancient Greek Hero in 24 Hours* (Cambridge), pp. 26-47.

Nicolaides, G. (1867), *Topographie et plan stratégique de l'«Iliade»* (París).

Nicolson, A. (2014), *The Mighty Dead: Why Homer Matters* (Londres). [Hay trad. cast. de Gemma Deza, *El eterno viaje: cómo vivir con Homero*, Ariel, Barcelona, 2015.]

Nilsson, M. P. (1933), *Homer and Mycenae* (Londres).

Nimis, S. A. (1999), «Ring-Composition and Linearity in Homer», en E. A. Mackay (ed.), *Signs of Orality: The Oral Tradition and Its Influence in the Greek and Roman World* (Leiden/Boston), pp. 65-78.

Notopoulos, J. A. (1949), «Parataxis in Homer: A New Approach to

Homeric Literary Criticism», *Transactions of the American Philological Association*, vol. 80, pp. 1-23.

— (1960), «The Genesis of an Oral Heroic Poem», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 3, pp. 135-144.

Oliver, G. J. (2007), *War, Food and Politics in Early Hellenistic Athens* (Oxford).

Onians, R. B. (1951), *The Origins of European Thought* (Cambridge).

Ormand, K. (2014), *The Hesiodic Catalogue of Women and Archaic Greece* (Cambridge).

Oswald, A. (2011), *Memorial* (Londres).

Page, D. L. (1959), *History and the Homeric «Iliad»* (Berkeley).

Palamidis, A. (2019), «Des souris et des hommes: Une réinvention érudite du culte d'Apollon Smintheus à l'époque hellénistique?», *Kernos*, vol. 32, pp. 191-236.

Papadopoulos, J. K. (2016), «The Early History of the Greek Alphabet: New Evidence from Eretria and Methone», *Antiquity*, vol. 90, pp. 1238-1254.

Parker, R. (1983), *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion* (Oxford).

— (2011), *On Greek Religion* (Ithaca).

Parker, R., P. M. Steele (eds.) (2021), *The Early Greek Alphabets: Origin, Diffusion, Uses* (Oxford).

Parry, A. (ed.) (1971), *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry* (Oxford).

Parry, M. (1971), «The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse», en A.

Parry (ed.), *The Making of Homeric Verse* (Oxford), pp. 251-265.

Patzek, B. (1992), *Homer und Mykene: mündliche Dichtung und Geschichtsschreibung* (Múnich).

Petrović, I. (2016), «On Finding Homer: The Impact of Homeric Scholarship on the Perception of South Slavic Oral Traditional

Poetry», en A. Efstathiou, I. Karamanou (eds.) *Homeric Receptions across Generic and Cultural Contexts* (Berlín/Boston), pp. 315-327.

Petrović, R. (1965), «The Oldest Notation of Folk Tunes in Yugoslavia», *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 7, pp. 109-114.

Pfeiffer, R. (1968), *History of Classical Scholarship: From the Beginnings to the End of the Heuenistic Age* (Oxford).

Pierattini, A. (2022), *The Origins of Greek Temple Architecture* (Cambridge).

Pirenne-Delforge, V., G. Pironti (2022), *The Hera of Zeus: Intimate Enemy, Ultimate Spouse* (Cambridge).

Pironti, G., C. Bonnet (eds.) (2017), *Les Dieux d'Homère: Polythéisme et poésie en Grèce ancienne* (Lieja).

Platt, A. (1924), «The Original Greek Metre», *Classical Review*, 38, pp. 20-22.

Plumtree, J. (2021), «A Telling Tradition: Preliminary Comments on the Epic of Manas, 1856-2018», en S. C. Thomson (ed.), *Medieval Stories and Storytelling: Multimedia and Multi-Temporal Perspectives* (Turnhout), pp. 239-301.

Pöhlmann, E., M. L. West (2012), «The Oldest Greek Papyrus and Writing Tablets: Fifth-Century Documents from the "Tomb of the Musician" in Attica», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, vol. 180, pp. 1-16.

Popham, M. R., L. H. Sackett (1980), *Lef kandi I: The Iron Age Settlement* (Londres).

Pormann, P. E. (2007), «The Arabic Homer: An Untold Story», *Classical and Modern Literature*, vol. 27, pp. 27-44.

Porter, A. (2019), *Agamemnon the Pathetic Despot: Reading Characterization in Homer* (Washington).

Porter, J. I. (2021), *Homer: The Very Idea* (Chicago).

Potter, D. (2012), *The Victor's Crown* (Londres).

Powell, B. B. (1991), *Homer and the Origin of the Greek Alphabet* (Cambridge).

— (1992), «Homer and the Origin of a Greek Alphabet», *Cambridge Archaeological Journal*, vol. 2, pp. 116-118.

Pratt, L. (2009), «Diomedes, the Fatherless Hero of the *Iliad*», en S. R. Hübner, D. M.

Ratzan (eds.), *Growing Up Fatherless in Antiquity* (Cambridge), pp. 141-161.

Prior, D. (2022), *The Memorial Feast for Kökötöy Khan: A Kirghiz Epic Poem in the Manas Tradition* (Londres).

Pucci, P. (2018), *The «Iliad»: The Poem of Zeus* (Berlín/Boston).

Pulleyn, S. (1997), *Prayer in Greek Religion* (Oxford).

Raaflaub, K. A. (1997-1998), «Homer, the Trojan War and History», *The Classical World*, vol. 91, pp. 386-403.

— (1998), «A Historian's Headache: How to Read "Homeric Society"», en N. Fisher, H.

van Wees (eds.), *Archaic Greece: New Approaches and New Evidence* (Londres y Swansea), pp. 169-193.

— (2006), «Historical Approaches to Homer», en S. Deger-Jalkotzy, I. S. Lemos (eds.), *Ancient Greece: From the Mycenaean Palaces to the Age of Homer* (Edimburgo), pp. 449-462.

— (2011), «Riding on Homer's Chariot: The Search for a Historical "Epic Society"», *Antichthon*, vol. 45, pp. 1-34.

Rabel, R. J. (1989), «The Shield of Achilles and the Death of Hector», *Eranos*, vol. 87, pp.

81-90.

Radloff, W. (1990), «Samples of Folk Literature from the North Turkic Tribes», *Oral Tradition*, vol. 5, pp. 73-90.

Ready, J. L. (2011), *Character, Narrator and Simile in the «Iliad»* (Cambridge).

— (2015), «The Textualization of Homeric Epic by Means of Dictation», *Transactions of the American Philological Association*, vol. 145, pp. 1-75.

— (2017), «The Epiphany at *Iliad* 4.73-84», *Hermes*, vol. 145, pp. 25-40.

— (2018), *The Homeric Simile in Comparative Perspectives: Oral Traditions from Saudi Arabia to Indonesia* (Oxford).

— (2019), *Orality, Textuality, and the Homeric Epics* (Oxford).

Redfield, J. (1975), *Nature and Culture in the «Iliad»* (Chicago). [Hay trad. cast. de Antonio Desmonts, *La tragedia de Héctor: naturaleza y cultura en la «Ilíada»*, Destino, Barcelona, 1992.]

Reichl, K. (ed.) (2000), *The Oral Epic: Performance and Music* (Berlín).

— (2016), «Oral Epics into the Twenty-First Century: The Case of the Kyrgyz Epic *Manas*», *Journal of American Folklore*, vol. 129, pp. 327-344.

Richardson, N. J. (1987), «The Individuality of Homer's Language», en J. Bremer *et al.* , *Homer: Beyond Oral Poetry. Recent Trends in Homeric Interpretation* (Ámsterdam), pp.

165-184.

— (1991), «Homer and Cyprus», en V. Karageorghis (ed.), *The Civilizations of the Aegean and Their Diffusion in Cyprus and the Eastern Mediterranean*, 2000-600 BC (Lárnaca), pp.

83-94.

Ridgeway, W. (1885), «The Homeric Land System», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 6, pp.

319-339.

Rix, M. (2002), «Wild About Ida: The Glorious Flora of Kaz Dagi and the Vale of Troy», *Cornucopia*, vol. 26, pp. 56-75.

Robb, K. (2019), « *Xenia*, *Hiketeia* and the Homeric Language of Morals: The Origins of Western Ethics», en W. Wians (ed.), *Logoi and Muthoi: Further Essays in Greek Philosophy and Literature* (Albany), pp. 17-53.

Robert, L. (1978), «Les Conquêtes du dynaste lycien Arbinas», *Jornal des Savants*, vols. 1-2, pp. 3-48.

Roisman, H. M. (2005), «Nestor the Good Counsellor», *Classical*

Quarterly, vol. 55, pp.

17-38.

Rollinger, R., M. Korenjak. (2001), «Addikritušu: ein namentlich genannter Grieche aus der Zeit Asarhaddons (680-669 v. Chr.)», *Altorientalische Forschungen*, vol. 28, pp.

325-337.

Rose, C. B. (2014), *The Archaeology of Greek and Roman Troy* (Cambridge).

Ruijgh, C. J. (1995), «D'Homère aux origines proto-mycéniennes de la tradition épique», en J. P. Crielaard (ed.), *Homeric Questions: Essays in Philology, Ancient History and Archaeology* (Ámsterdam), pp. 1-96.

— (2011), «Mycenaean and Homeric Language», en Y. Duhoux, A. M. Davies (eds.), *A Companion to Linear B*, vol. 2 (Lovaina), pp. 253-298.

Rutherford, R. B. (1982), «Tragic Form and Feeling in the *Iliad*», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 102, pp. 145-160.

— (1991-1993), «From the *Iliad* to the *Odyssey*», *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 38, pp. 37-54.

— (ed.) (2019), *Homer. «Iliad»: Book XVIII* (Cambridge).

Saunders, K. B. (1999), «The Wounds in *Iliad* 13-16», *Classical Quarterly*, vol. 49, pp. 345-363.

Schadewaldt, W. (1997), «Hector and Andromache», trad. ing. en G. M. Wright, P. V.

Jones, *Homer: German Scholarship in Translation* (Oxford), pp. 124-142.

Schäfer, M. (1990), *Der Götterstreit in der Ilias* (Stuttgart).

Scheid-Tissinier, É. (1994), *Les Usages du don chez Homère: Vocabulaire et pratiques* (Nancy).

Schofield, M. M. (1986), «Euboulia in the *Iliad*», *Classical Quarterly*, vol. 36, pp. 6-31.

Schironi, F. (2018), *The Best of the Grammarians: Aristarchus of Samothrace on the «Iliad»*

(Ann Arbor).

Schnapp-Gourbeillon, A. (1981), *Lions, héros, masques: Les représentations de l'animal chez Homère* (París).

Scott, M. (1979), «Pit and Pathos in Homer», *Acta Classica*, vol. 22, pp. 1-14.

Scott, W. C. (1974), *The Oral Nature of the Homeric Simile* (Leiden).

Seaford, R. (1994), *Reciprocity and Ritual* (Oxford).

Shay, J. (1994), *Achilles in Vietnam* (Nueva York).

Sheppard, J. T. (1933), «Helen With Priam Homer's *Iliad*, III», *Greece & Rome*, vol. 3, pp.

31-37.

Sherratt, F. S. (1990), «"Reading the Texts": Archaeology and the Homeric Question», *Antiquity*, vol. 64, pp. 807-824.

— (2004), «Feasting in Homeric Epic», *Hesperia*, vol. 73, pp. 301-337.

— (2010), «The Trojan War: History or Bricolage?», *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 53, pp. 1-18.

— (2016), «Homeric Epic and Contexts of Bardic Creation», en S. Sherratt, J. Bennet (eds.), *Archaeology and the Homeric Epic* (Sheffield), pp. 35-52.

Shipley, G. (1987), *A History of Samos, 800-188 BC* (Oxford).

Sienaert, E. R. (1990), «Marcel Jonore: The Oral Style and the Anthropology of Gesture», *Oral Tradition*, vol. 5, pp. 91-106.

Snodgrass, A. M. (1974), «An Historical Homeric Society?», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 94, pp. 114-125.

— (1998), *Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art* (Cambridge).

Sourvinou-Inwood, C. (1981), «To Die and Enter the House of Hades: Homer, before and After», en J. Whaley (ed.), *Mirrors of Mortality: Studies in the Social History of Death* (Londres), pp. 15-39.

Spencer, N. (1995), «Early Lesbos between East and West: A 'Grey

Area' of Aegean Archaeology», *Annual of the British School at Athens*, vol. 90, pp. 269-306.

Spivey, N. (2018), *The Sarpedon Krater: The Life and Afterlife of a Greek Vase* (Londres).

Starke, F. (1997), «Lukka», *Der Neue Pauly*, vol. 7, pp. 505-506.

Stinton, T. C. (1965), *Euripides and the Judgement of Paris* (Londres).

Strauss, B. (2006), *The Trojan War: A New History* (Nueva York). [Hay trad. cast. de Ignacio Alonso, *La guerra de Troya*, Edhasa, Barcelona, 2022.]

Strauss Clay, J. (2011), *Homer's Trojan Theater: Space, Vision and Memory in the «Iliad»*

(Cambridge).

Strawn, M. (2012), «Homer, Sentimentalism, and Pope's Translation of *TheIliad*», *Studies in English Literature*, vol. 52, pp. 585-608.

Szempruch, B. (2019), «Literary Commemoration in Imperial Greek Epigram: Niobe in the Living Landscape 560 05/01/55», *American Journal of Philology*, vol. 140, pp. 227-253.

Taplin, O. (1980), «The Shield of Achilles within the *Iliad*», *Greece & Rome*, vol. 27, pp. 1-21.

— (1990), «Agamemnon's Role in the *Iliad*», en C. Pelling (ed.), *Characterization and individuality in Greek Literature* (Oxford), pp. 60-82.

— (1992), *Homeric Soundings: The Shaping of the «Iliad»* (Oxford).

Tate, A. P. (2011a), «Matija Murko, Wilhelm Radloff and Oral Epic Studies», *Oral Tradition*, vol. 26, pp. 329-352.

—, (2011b), «Collecting South Slavic Oral Epic in 1864: Luka Marjanović's Earliest Account», *Oral Tradition*, vol. 26, pp. 159-174.

Temir, A. (1955), «Leben und Schaffen von Friedrich Wilhelm Radloff (1837-1918)», *Oriens*, vol. 8, pp. 51-93.

Thomas, R. (1989), *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens* (Cambridge).

Thompson, H. A. (1952), «The Atlas of Pity in the Athenian Agora», *Hesperia*, vol. 21, pp. 47-82.

Thonemann, P. (2006), «Neilomandros: A Contribution to the History of Greek Personal Names», *Chiron*, vol. 36, pp. 11-43.

Tritle, L. A. (1997), «Hector's Body: Mutilation in Ancient Greece and Vietnam», *The Ancient History Bulletin*, vol. 11, pp. 123-136.

Tsagalis, C. (2008), *The Oral Palimpsest: Exploring Intertextuality in the Homeric Epics* (Washington).

Tsagalis, C., A. Markantonatos (eds.) (2017), *The Winnowing Oar: New Perspectives in Homeric Studies* (Berlín/Boston).

Turner, D. (2007), «Schliemann's Diary: Greece and the Troad, 1868», *Annual of the British School at Athens*, vol. 102, pp. 345-391.

Vail, K. (2020), *Reconstructing the Shield of Achilles* (Los Ángeles).

Vámbéry, H. (1911), *Jusuf and Ahmed* (Budapest).

Verdan, S. (2018), «Counting on Pots? Reflections on Numerical Notations in Early Iron Age Greece», en J. Strauss Clay, I. Malkin, Y. Z. Tzifopoulos (eds.), *Panhellenes at Methone: Graphē in Late Geometer and Protoarchaic Methone, Macedonia* (ca. 700 BCE) (Berlín/Boston), pp. 105-122.

Verdelis, N. M. (1977), «The Metal Finds», en P. Åström (ed.), *The Cuirass Tomb and Other Finds at Dendra*, parte 1 (Gotemburgo), pp. 28-65.

Vermeule, E. (1979), *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry* (Berkeley).

Vernant, J.-P. (1965), *Mythe et pensée chez les Grecs*, vol. 1 (París). [Hay trad. cast. de Juan Diego López Bonillo, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Ariel, Barcelona, 2013.]

— (2001), «A "Beautiful Death" and the Disfigured Corpse in Homeric Epic», en D. L.

Cairns (ed.), *Oxford Readings in Homer's «Iliad»* (Oxford), pp. 311-341.

Versnel, H. (2011), *Coping with the Gods: Wayward Readings in Greek Theology* (Leiden).

Vidan, A. (2003), *Embroidered with Gold, Strung with Pearls: The Traditional Ballads of Bosnian Women* (Cambridge).

Villing, A. *et al.* (2019), *Troy: Myth and Reality* (Londres).

Wachter, R. (2000), «Grammatik de homerischen Sprache», en J. Latacz (ed.), *Homers Ilias: Gesamtkommentar: Prolegomena* (Múnich-Leipzig), pp. 61-108.

Wade-Gery, H. T. (1952), *The Poet of the «Iliad»* (Cambridge).

Wecowski, M. (2014), *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet* (Oxford).

Wees, H. van (1994), «The Homeric Way of War: The *Iliad* and the Hoplite Phalanx (I)», *Greece & Rome*, vol. 41, pp. 1-18.

— (1996), «Heroes, Knights and Nutters: Warrior Mentality in Homer», en A. B. Lloyd (ed.), *Battle in Antiquity* (Swansea), pp. 1-86.

— (1999), «The Homeric Way of War: The *Iliad* and the Hoplite Phalanx», en I. J. F. de Jong (ed.), *Homer: Critical Assessments*, vol. 2 (Londres), pp. 221-238.

— (2002), «Homer and Early Greece», *Colby Quarterly*, vol. 38, pp. 94-117.

— (2004), *Greek Warfare: Myths and Realities* (Londres).

— (2006), «From Kings to Demigods: Epic Heroes and Social Change, c. 750-600 BC», en S. Deger-Jalkotzy, I. S. Lemos (eds.), *Ancient Greece: From the Mycenaean Palaces to the Age of Homer* (Edimburgo), pp. 363-380.

— (2011), «Shield», en M. Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia*, vol. 3 (Chichester), pp. 792-793.

— (2021), «Heroic Benefactors? The Limits of Generosity in Homer», en M. Domingo Gygax, A. Zuiderhoek (eds.), *Benefactors and the Polis: The Public Gift in the Greek Cities from the Homeric World to Late Antiquity* (Cambridge), pp. 15-43.

Wees, H. van, N. Fisher (2015), «The Trouble with "Aristocracy"», en N. Fisher, H. van Wees (eds.), *«Aristocracy» in Antiquity-Redefining Greek and Roman Elites* (Swansea), pp. 1-57.

Weil, S. (2003), *Simone Weil's The «Iliad» or The Poem of Force: A*

Critical Edition, ed. y trad.

J. Holoka (Nueva York). [Hay trad. cast. de José Luis Escartín y María Teresa Escartín, «La *Ilíada* o el poema de la fuerza», en *La fuente griega*, Trotta, Madrid, 2005.]

Weinreich, O. (1912), «Theoi epekooi», *Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts*, vol. 437, pp. 1-62.

Wemhoff, M. (ed.) (2022), *Schliemanns Welten: sein Leben, seine Entdeckungen, sein Mythos* (Berlin).

West, M. L. (1978), *Hesiod: Works and Days* (Oxford).

— (1981), «The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 101, pp. 113-129.

— (1988), «The Rise of the Greek Epic», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 108, pp. 151-172.

— (1995), «The Date of the *Iliad*», *Museum Helveticum*, vol. 52, pp. 203-219.

— (1997a), *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth* (Oxford).

— (1997b), «Homer's Meter», en I. Morris, B. Powell (eds.), *A New Companion to Homer* (Leiden), pp. 218-237.

— (1999), «The Invention of Homer», *Classical Quarterly*, vol. 49, pp. 364-382.

— (2001), *Studies in the Text and Transmission of the Iliad* (Múnich/ Leipzig).

— (2003), « *Iliad* and *Aithiopis*», *Classical Quarterly*, vol. 53, pp. 1-14.

— (2004), «Man, Fate and Death in Indo-European Tradition», *Letras Clásicas*, vol. 8, pp.

49-66.

— (2007), *Indo-European Poetry and Myth* (Oxford).

— (2010), «Rhapsodes at Festivals», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, vol. 173, pp. 1-13.

— (2011a), «The Homeric Question Today», *Proceedings of the Amererican Philosophical Society*, vol. 155, pp. 383-393.

— (2011b), *The Making of the «Iliad»: Disquisition and Analytical Commentary* (Oxford).

West, M. L., S. R. West (1999), «Dividing Homer», *Symbolae Osloenses*, vol. 74, pp. 68-73.

Whitley, J. (1991), «Social Diversity in Dark Age Greece», *Annual of the British School at Athens*, vol. 86, pp. 341-365.

Wiener, M. H. (2007), «Homer and History: Old Questions, New Evidence», *Aegaeum*, vol. 28, pp. 3-33.

Willcock, M. M. (1973), «The Funeral Games of Patroclus», *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 20, pp. 1-11.

— (1983), «Antilochos in the *Iliad*», en *Mélanges édouard Delebecque* (Aix-en-Provence), pp. 477-485.

Williams, B. (2008), *Shame and Necessity* (2.ª ed., Berkeley).

Wilson, D. (1970), *The Life and Times of Vuk Stefanović Karadzić, 1787-1864: Literacy, Literature and National Independence in Serbia* (Oxford).

Winkler, M. M. (2007), «The *Iliad* and the Cinema», en M. M. Winkler (ed.), *Troy: From Homer's «Iliad» to Hollywood Epic* (Oxford), pp. 43-67.

Wohl, V. (2015), *Euripides and the Politics of Form* (Princeton).

Wood, R. (1776), *An Essay on the Original Genius and Writing of Homer* (Dublín).

Youtie, H. C., J. G. Winter (1951), *Papyri and Ostraca from Karanis*, Michigan Papyri vol. 8

(Ann Arbor).

Zafeiropoulou, F., A. Agelarakis (2005), «Warriors of Paros», *Archaeology*, vol. 58, pp. 30-35.

Zanker, G. (1978), «Beyond Reciprocity: The Akhilleus-Priam Scene in *Iliad* 24», en C.

Gill, N. Postlethwaite, R. Seaford (eds.), *Reciprocity in Ancient Greece*

(Oxford), pp. 73-92.

Zanker, P. (1996), *The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity* (Berkeley).

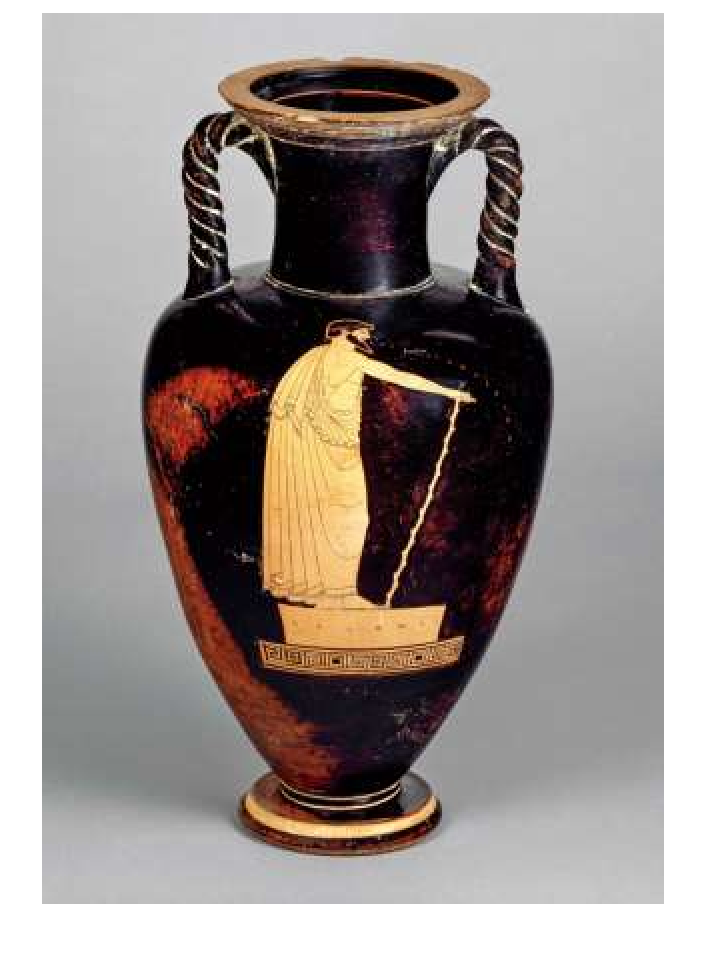
Zieliński, K. (2019), «Women as Victims of War in Homer's Oral Poetics», *Humanities*, vol. 8, p. 141.

Zirkle, C. (1936), «Animals Impregnated by the Wind», *Isis*, vol. 25, pp. 96-130.



Láminas

1. Poeta, muy anterior a los tiempos de Homero, tocando la lira y cantando: reconstrucción moderna a partir de fragmentos de un fresco del Salón del Trono de Pilos (*c.* 1350-1200 a. C.). El ave simboliza las palabras aladas de su canto.



2. Ánfora de figuras rojas que representa a un rapsoda recitando un verso de un poema heroico: «Érase una vez en Tirinto…» (500-480 a. C.).



3. Moneda de plata de dos dracmas procedente de Íos, con la primera representación conocida de Homero, modelada a partir de la imagen de Zeus (*c.* 350 a. C.).



4. *Crocus gargaricus* en el monte Gárgaro, donde Zeus y Hera hacen el amor sobre una alfombra de azafrán y jacintos en el libro 14 de la

Ilíada.





5. Templo helenístico de Apolo, el «dios ratón», en Crisa, donde Crises es sacerdote en el libro 1 de la *Ilíada* (*c.*

150 a. C.). Recientemente ha sido restaurado con figuras de ratones en los peldaños.

6. Crátera de figuras rojas que representa a Sarpedón, hijo de Zeus, transportado a manos del Sueño y la Muerte, como en el libro 16 de la *Ilíada*. Es obra del maestro ateniense Eufronio (*c.* 515 a. C.).

7. La bahía de Suvla, cerca de la antigua Egas, a la que Poseidón se dirige en el libro 13 de la *Ilíada*, y el lago bajo el cual guarda sus caballos.



8. Milman Parry (1902-1935), estudioso del verso homérico y de los poetas orales yugoslavos.



9. Wilhelm Radloff (1837-1918), el gran estudioso ruso de las lenguas centroasiáticas y la poesía heroica.



10. Avdo Međedović (*c.* 1875-1955), el «Homero de Obrov», con su gusla.





11. Sayakbay Karaláev (1894-1971), célebre intérprete de los poemas de Manás, un «Homero del siglo xx», nacido cerca del lago Issyk-Kul, en Kirguistán.

12. Vasija de figuras rojas que representa la embajada a Aquiles del

libro 9 de la *Ilíada* (*c.* 490 a. C). De izquierda a derecha: el anciano Fénix, Odiseo (de rodillas), Aquiles (sentado) y Patroclo.





13. Fragmento de vasija de figuras negras que representa la carrera de carros de los juegos fúnebres por Patroclo, descritos en el libro 23 de la *Ilíada* (*c.* 580 a. C.). Los espectadores están sentados en una tribuna.

14. Copa de figuras rojas que representa a Menelao bajando la espada frente a Helena, cuyos encantos Afrodita deja al descubierto durante el saqueo de Troya (*c.* 490 a. C.).





15. Vasija de figuras negras que representa a Tetis entregando la nueva panoplia a Aquiles, como en el libro 19

de la *Ilíada*, además de una corona (*c.* 570-550 a. C.).





16. Copa de plata hallada en Dinamarca (*c.* 30 a. C.-40 d. C.). El anverso representa a Príamo besando las manos de Aquiles, que ha matado a su hijo Héctor. El reverso representa a Ideo custodiando el carro de Príamo, mientras un griego duerme en primer plano. La decoración está basada en el libro 24 de la *Ilíada*.

17. Homero (en la fila inferior, a la izquierda) recibe honores divinos

al ser coronado por el Tiempo y el Mundo Habitado en un trono sostenido por personajes de la *Ilíada* y la *Odisea*. Copia de un bajorrelieve en mármol, tallado en 225-205 a. C.



18. G. B. Tiepolo representa a los dos heraldos que llevan a Briseida frente a Agamenón, como en el libro 1 de la *Ilíada* (*c.* 1757).



19. Cuadro de Peter Paul Rubens con Aquiles matando a Héctor ante la mirada de Atenea (*c.* 1630-1635).

Basado, en última instancia, en el libro 22 de la *Ilíada*.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Se ha hecho todo lo posible por contactar con los titulares de derechos de autor. El editor se compromete a enmendar cualquier error u omisión que se le señale en este sentido en futuras impresiones.

1. Tañedor de lira y ave, fresco del Salón del Trono del palacio de Néstor en Pilos (*c.*

1350-1200 a. C.), Museo Arqueológico de Jora, Mesenia, Grecia. Reconstrucción en acuarela de Piet de Jong, Departamento de Clásicas, Universidad de Cincinnati, pintura n.º 530. © Album.

2. Ánfora de figuras rojas que representa a un rapsoda recitando el inicio de un poema (490-480 a. C.). © The Trustees of the British Museum c/o Scala, Florence.

3. Moneda con cabeza de Homero de perfil, Íos (*c.* 350 a. C.). © Album.

4. *Crocus gargaricus* en el monte Gárgaro. Archivo del autor.

5. Esmintio, Crisa. © Seniz Ozbey/Istock.

6. El Sueño y la Muerte transportan el cadáver de Sarpedón ante la mirada de Hermes (*c.* 515 a. C.). Anteriormente, en el Museo Metropolitano de Arte, Nueva York (L.2006.10); devuelto a Italia y expuesto en Roma desde enero de 2008. © Jaime Ardiles-Arce/ Wikimedia.

7. Tuz Gölü ('lago salado'), en las proximidades de la bahía de Suvla. Archivo del autor.

8. Milman Parry. © Album.

9. Friedrich Wilhelm Radloff. © Album.

10. Avdo Međedović. Cortesía de © Milman Parry Collection of Oral Literature, Harvard University.

11. Sayakbay Karaláev. © Sputnik/Album.

12. La embajada a Aquiles: Fénix y Odiseo delante de Aquiles. Hidria de figuras rojas ática (*c.* 480 a. C.). Staatliche Antikensammlungen (Inv. 8770). © Album.

13. Fragmento de dinos de figuras negras que representa la carrera de carros de los juegos fúnebres por Patroclo, Fársala (Paleocastro), (*c.* 580-570 a. C.). Museo Arqueológico Nacional de Atenas (A 15499). © DEA PICTURE LIBRARY/Album.

14. Esquifo que representa la recuperación de Helena (*c.* 490 a. C.). Colección Bartlett, Museo de Bellas Artes de Boston (13.186); adquirido con fondos donados por Francis Bartlett en 1912. © Album.

15. Tetis entrega a Aquiles las armas recién forjadas por Hefesto. Detalle de una hidria ática de figuras negras (*c.* 575-550 a. C.) © Album.

16. Copa de plata de Filoctetes (Dnf. 10/20). Las dos copas del tesoro de Hoby están firmadas por el artesano Quirísofo. © Bridgeman Images/Album.

17. Bajorrelieve en mármol con la apoteosis (elevación a la categoría de divinidad) de Homero, con Zeus, Apolo y las Musas, firmado por el escultor Arquelao de Priene (*c.*

225-205 a. C.). Encontrado en Italia y actualmente en el Museo

Británico. Se cree que fue tallado en Egipto. © quintlox/Album.

18. *Euríbates y Taltibio conducen a Briseida ante Agamenón*, de Giovanni Battista Tiepolo (*c.*

1757). © Ghigo Roli/Album.

19. *La muerte de Héctor*, de Peter Paul Rubens. Museo Boijmans Van Beuningen, Róterdam, donación de D. G. van Beuningen (1933). © Fine Art Images/Album.

Notas

Las publicaciones sobre Homero no dejan de proliferar y las notas que siguen apenas dan cuenta de una fracción de los recursos disponibles. He citado la mayor parte del material que he consultado o que tenía en mente mientras escribía, consciente de que cada referencia remitirá a otras al lector interesado. El libro de Richard Rutherford, *Homer* (Cambridge, 2013) da un excelente repaso a la bibliografía publicada hasta el año 2012, e incluye sensatos comentarios y ejemplos en relación con la lectura que hace el propio autor de determinados pasajes de la *Ilíada* y la *Odisea*. Entre las recientes traducciones en prosa al inglés, la de Martin Hammond para Penguin (Harmondsworth, 1987) permite hacerse una buena idea de la trama y el contenido de la *Ilíada*. Entre las traducciones en verso, recomiendo la de Richmond Lattimore (Chicago, 2011), así como la de Peter Green, *The «Iliad»: A New Translation* (Berkeley, 2015).

Homer on Life and Death (Oxford, 1980), de Jasper Griffin, y su brevísima introducción, *Homer* (Oxford, 1980; hay trad. esp.: *Homero*, trad. Antonio Guzmán Guerra, Alianza, Madrid, 2008), son dos aportaciones de una finura extraordinaria. El primer capítulo de E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley, 1951; hay trad. esp.: *Los griegos y lo irracional*, trad. María Araujo, Alianza, Madrid, 2019) es también un clásico. Existen abundantes obras breves de tipo introductorio, pero M. S. Silk, *Homer: The «Iliad»* (2.ª

ed., Cambridge, 2004) es extraordinaria, y Martin Mueller, *The «Iliad»* (Londres, 1984), es un excelente complemento. He disfrutado también con la lectura de Barbara Graziosi y Johannes Haubold, *Homer: The Resonance of Epic* (Londres, 2005), que incluye algunas ideas novedosas. A un nivel más detallado, Oliver Taplin, *Homeric Soundings: The Shaping of the «Iliad»* (Oxford, 1992), sigue siendo un hito de la tradición comentarística en inglés, aunque es de justicia recordar que hasta entonces los trabajos de esta naturaleza en alemán

eran los que alcanzaban mayores cotas de hondura. W.

Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk* (4.ª ed., Stuttgart, 1965) sigue siendo un ejemplo clásico de ello.

Entre las obras más accesibles para un público carente de conocimientos de griego, Caroline Alexander, *The War That Killed Achilles: The True Story of the «Iliad»* (Londres, 2010; hay trad. esp.: *La guerra que mató a Aquiles: la verdadera historia de la «Ilíada»*, trad.

José Manuel Álvarez Flórez, Acantilado, Barcelona, 2015), aporta un buen resumen de la *Ilíada*, basado, como ella misma reconoce, en el interesante trabajo académico sobre Tetis de Laura Slatkin, de corte necesariamente especulativo. Adam Nicolson, *The*

Mighty Dead: Why Homer Matters (Londres, 2014), ha llegado a un público muy amplio, pero sus afirmaciones de que Homero compuso hacia 1200 a. C., de que el mundo que presenta puede datarse hacia 1800 a. C. y de que el poema se preservó con exactitud hasta que empezó a ponerse por escrito hacia el 700 a. C. o más tarde son erróneas. El lenguaje, el entorno social y la religión del poema lo refutan: ningún erudito aceptaría semejante datación. Nicolson, no obstante, escribe como un amante apasionado de Homero y he sacado un gran provecho reflexionando sobre por qué sus opiniones, tan finamente expresadas, no siempre se ajustan al poema ni lo abarcan por completo.

Proliferan también las obras colectivas sobre Homero. La más destacada es *The Homer Encyclopedia*, editada por Margalit Finkelberg en tres volúmenes (Chichester, 2011), que incluye artículos de una gran claridad a cargo de especialistas sobre todos los temas que aquí comento y algunos más. La bibliografía del libro es una excelente ayuda. Ian Morris y Barry Powell, *A New Companion to Homer* (Leiden, 1997), ocupa un solo volumen y es una obra especialmente valiosa para todo lo relacionado con la fecha del poema, los medios de composición y el contexto. *Cambridge Companion to Homer*, editado por Robert Fowler (Cambridge, 2004), abarca una amplia variedad de temas y está redactado por veintidós especialistas que escriben de forma accesible, aunque muestra preferencia por datar a Homero a principios del siglo VII a. C., algo rechazado de forma tajante y acertada por Barry B. Powell, cuyo *Homer* (2.ª ed., Oxford, 2007) es un libro útil y enérgico. C. O. Pache *et al.* (eds.), *The Cambridge Guide to Homer* (Cambridge, 2020), es uno de los varios estudios recientes sobre la recepción de Homero en épocas posteriores.

En los últimos tres decenios han aparecido varios comentarios sobre la *Ilíada* que han contribuido enormemente a arrojar luz sobre la obra. La colección Reading Greek de la Joint Association of Classical Teachers está especialmente indicada para quienes se introducen en el estudio del griego; véase, por ejemplo, el reciente volumen *Reading Homer: «Iliad» Books 16 and 18*, de Stephen Anderson, Keith Maclennan y N. Yamagata (Cambridge, 2022). La colección de tapas verdes y amarillas de Cambridge está dirigida a los lectores de griego más avanzados, pero sus notas y sus excelentes secciones introductorias incluyen también mucho material útil para los lectores sin rudimentos de la lengua. Entre sus volúmenes, *«Iliad» XXIV*, de Colin Macleod (1982), puso muy alto un listón que sus recientes sucesores han sabido mantener, en especial *«Iliad» III*, de A.

M. Bowie (2019), y *«Iliad» XVIII*, de Richard Rutherford (2019). Mi obra de referencia constante es la formidable colección *Homer's «Iliad»: A Commentary*, editada por Cambridge bajo la dirección general de G. S. Kirk, en especial los cuatro volúmenes que cubren los libros 9 a 24, publicados entre 1991 y 1993. Siempre que cito un verso homérico, sobre todo a partir del capítulo 21, recomiendo consultar las notas de esta obra, que abren la puerta a interpretaciones alternativas y mucha más bibliografía. Las

introducciones resultan también muy valiosas, incluso para lectores sin conocimientos de griego, y van más allá de los libros concretos que se comentan en cada volumen.

El mejor comentario actual es el de Basilea, empezando por los *Prolegomena* (3.ª ed., Berlín-Londres, 2009), bajo la dirección general de Joachim Latacz, excelente para todo lo relativo al lenguaje, la métrica y otros muchos aspectos del poema. La colección, de la que hay traducción al inglés, sigue en curso de publicación con el título general de *Homer's «Iliad»: The Basel Commentary* y está repleta de detalles importantes que constituyen una lectura esencial. Tengo una deuda especial, mucho mayor de lo que se expresa en mis notas, con dos destacados especialistas cuya opinión general no comparto: Gregory Nagy, que ha escrito abundantemente sobre la formación y la transmisión de los poemas homéricos y su posterior plasmación escrita, y M. L. West, quien opinaba que Homero (o, según él, el poeta anónimo «P») sabía leer y escribir, que revisó personalmente el texto de la primera versión de la *Ilíada*, que la epopeya tiene una deuda importante con otros poemas compuestos en lenguas de Oriente Próximo y que «P» escribió hacia el año 640 a. C. Obviamente, no comparto ninguna de estas afirmaciones, pero no por ello dejo de agradecerle a West sus numerosas aportaciones, así como las

conversaciones en las que a menudo me corregía con esa mezcla de gentileza y brusquedad que lo caracterizaba. La segunda mitad de su obra *The Making of the «Iliad»: Disquisition and Analytical Commentary* (Oxford, 2011) incluye notas sobre el poema que, al margen de las teorías sobre su origen, poseen un gran valor.

En general, las abreviaturas utilizadas para referirme a autores antiguos son las que aparecen en S. Hornblower y A. J. Spawforth (eds.), *The Oxford Classical Dictionary* (4.ª

ed., Oxford, 2012).

A la hora de abordar las sempiternas cuestiones de la composición del poema y sus posibles analogías, me ha resultado de gran utilidad la revista especializada *Oral Tradition*, con su vocación de abarcar todas las tradiciones. En el libro hago muchas referencias al poema de Manás, que todavía se recita en Kirguistán y entre la diáspora kirguisa, aunque esté compuesto en una lengua que no sé leer. Las grabaciones y los reportajes de sus intérpretes componiendo en vivo se me antojan una analogía de lo más seductora cuando intento imaginarme a Homero componiendo e interpretando.

Gracias a su excelente dominio de un gran número de lenguas, incluido el ruso, C. M.

Bowra es el único entre los especialistas británicos en el mundo clásico que ha podido citar numerosos detalles del poema de Manás en su admirable *Heroic Poetry* (Londres, 1952). Hubo una época en que me los saltaba porque se me antojaban una distracción, pero ya no.

En la nota final a su reciente traducción en prosa de uno de los episodios de este poema, *The Memorial Feast for Kökötöy Khan* (Londres, 2022), Daniel Prior se pregunta: «Así pues,

¿no deberían los amantes de Homero del mundo entero [...] abrirse camino hasta las puertas de la tradición épica kirguisa? Si eso ocurriera, creo que su carácter único podría revelarnos algo más que la historia de una tradición épica: podría abrirnos los ojos a algo profunda e inquietantemente humano sobre el heroísmo, uno de nuestros más antiguos e incomprendidos lazos entre el arte y la vida». Mientras Prior preparaba su volumen, yo, de forma independiente me hallaba recorriendo justamente ese camino, a caballo por la patria del poema y gozando como un aficionado con sus traducciones al inglés, con las que he aprendido a apreciar su fuerza.

1. A fin de que pueda seguirse el hilo del detallado comentario de los pasajes homéricos, hemos traducido a partir de la versión inglesa del autor, aunque teniendo a la vista las versiones de Emilio Crespo (Gredos, Madrid, 1991), Antonio López Eire (Cátedra, Madrid, 2001), Óscar Martínez García (Alianza, Madrid, 2016) y Luis Segalá y Estalella (Espasa Calpe, Madrid, 1994). Para otros autores antiguos, nos hemos servido, en general, de las versiones publicadas en la colección Biblioteca Clásica de la editorial Gredos. (*N. del t.*) Prólogo

1. Haslam (1997), pp. 55-100, sobre todo pp. 60-61.

2. Jenófanes, fr. 2 (Diels-Kranz).

3. John S. Thomas con vídeo y narración de Jane Masséglia: https://theconversation.com/rutland-roman-villa-

how-we-found-one-of-the-most-significant-mosaics-discovered-in-the-uk-196093 (publicado: 7 de diciembre de 2022).

4. Lev Trotski, *My Life: An Attempt at an Autobiography* (Nueva York, 2007), p. 134 [hay trad. cast. de Wenceslao Roces, *Mi vida: memorias de un revolucionario*, Debate, Barcelona, 2006], y Trotski, *The Young Lenin* (Newton Abbot, 1972) cap. 9 [hay trad. cast. de Ángela Muller, *El joven Lenin*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972].

5. Pormann (2007), pp. 27-42.

6. Manguel (2007), p. 6.

7. Graziosi (2002), pp. 93-124.

8. Paus., 9.9.5; West (1999), p. 377.

9. Me pregunto si «Çalainos» puede ser un error de copista por «Kallisthenes», como en los mss. de Estrabón, 14.4.3.

10. West (1999), pp. 364-382, sobre todo pp. 374-376; West (1997a), pp. 622-623, con las matizaciones, no obstante, de West (2000), p. 374, n. 29.

11. *A Lexicon of Greek Personal Names*, ed. P. Fraser y E. Matthews, vol. 2 (Oxford, 1994), p. 351.

12. G. Vico, *La discoverta del vero Omero*, ed. P. Cristofolini (Pisa, 2006) [hay trad. cast. de Rocío de la Villa, «El descubrimiento del verdadero Homero», en *Ciencia nueva*, Tecnos, Madrid, 1995, pp. 399-436].

13. Youtie y Winter (1951) n.º 1100, líneas 10-11: como bien observan los autores, «la historia del culto de Homero sigue envuelta en vaguedades».

14. Pínd., fr. 264 (SM); Estesímbroto, *FGH*, 107, fr. 22; Graziosi (2002), pp. 72-77.

15. *Hymn. Hom. Apol.*, vv. 165-173; Pínd., fr. 264 (SM); Graziosi (2002), pp. 62-66; West (2002), pp. 369-371.

16. Hom., *Od.*, 8.63-64; Graziosi (2002), pp. 138-146; véase Grote (1888), p. 80, n. 1 para intérpretes ciegos más recientes; para la ceguera en las «vidas» tardías de Homero, véase Beecroft (2011), pp. 1-18.

17. Para una lista de estas inscripciones, véase *SEG*, LXIV (2014), 2178; para el conjunto de las pruebas epigráficas, Kimmel-Clauzet (2013), pp. 285-318; para pruebas más tardías del impacto de Homero, Chaniotis (2010), pp. 257-278.

18. P. Zanker (1996), pp. 162-72, sobre todo p. 164.

19. Arist., fr. 76 (Rose).

20. *IG*, XII, 5, 15, con *SEG*, LV (2005), 940; Paus., 10.24.2.

21. Hom., *Il.*, 4.130-133; 20.251-255; 12.432-436.

22. Hom., *Il.*, 18.491-496.

23. Hom., *Il.*, 22.4-8.

24. Hom., *Il.*, 22.490-504.

Capítulo 1

1. Hdt., 2.116.2 y 117; West (1999), pp. 68-73.

2. Discrepo de Vernant (1965), pp. 80-107.

3. Hom., *Il.*, 1.34: Griffin y Hammond (1982), pp. 126-142, comentan con perspicacia los vv. 1-60; Mason (1972), pp. 19-40, es excelente para el estudio de las estructuras del libro 1, y Edwards (1980), pp. 1-28, para conocer su relación con las convenciones.

4. Hom., *Il.*, 1.56.

5. Hom., *Il.*, 1.70-72.

6. Hom., *Il.*, 1.125, 365-367, 392; Taplin (1992), pp. 60-62, se refiere a 9.334 y 367-368 como un «recurso retórico», no un contraejemplo.

7. Whitley (1991), pp. 341-365, sobre todo pp. 348-364, no discute esta clase de *dasmós*.

8. Hom., *Il.*, 1.196.

9. Lane Fox (1986), pp. 104-123.

10. Hom., *Il.*, 1.285-300.

11. Hom., *Il.*, 1.348.

12. Hom., *Il.*, 1.352.

13. Hom., *Il.*, 1.365.

14. Hom., *Il.*, 1.407-412.

15. Hom., *Il.*, 423-424; *Od.* 1.22-23.

16. Hom., *Il.*, 1.441 y 447.

17. Hom., *Il.*, 1.488-492.

18. Hom., *Il.*, 1.503-504.

19. Arist., *Et. Nic.*, 1124b, 15-17.

20. Hom., *Il.*, 1.505.

21. Hom., *Il.*, 15.598-599.

22. Hom., *Il.*, 1.528-530.

23. Hom., *Il.*, 1.586-589, 113-115.

Capítulo 2

1. Hom., *Il.*, 1.307.

2. Hom., *Il.*, 1.348-350.

3. Hom., *Il.*, 1.177, 560, 541.

4. Hom., *Il.*, 1.204-205, 212.

5. Hom., *Il.*, 1.225, 230, 302-303.

6. Hom., *Il.*, 1.523-527.

7. Hom., *Il.*, 1.268, 272.

8. Matthew Arnold, *On Translating Homer* (Londres, 1861), p. 9.

9. Lewis (1942), p. 19.

10. Strauss Clay (2011), pp. 43-95.

11. Por ejemplo en Hom., *Il.*, 2.404; 7.73, 159; 9.301; 19.193; 23.336.

12. Hom., *Il.*, 9.478; 16.595-596; Fowler (2011), pp. 338-339.

13. Hes., *Op.*, v. 653.

14. Hom., *Il.*, 16.234.

15. Hom., *Il.*, 14.225-230: las cumbres nevadas de los tracios no son las del Atos, sino las de Bisaltia y el Pangeo, desde donde pone rumbo al sur, hacia el Atos: la ruta es descrita de forma certera.

16. Hom., *Il.*, 21.142 y 154-160, con dos estudios brillantes acerca de su recepción: Hollis (1994), pp. 153-166 y Bernard (1995), pp. 353-408, sobre todo pp. 364-382.

17. Hom., *Il.*, 9.150, 292.

18. Hom., *Od.*, 6.44.

19. Hom., *Il.*, 1.37-40 y 452-455.

20. Estrabón, 13.1.48; Cook (1973), pp. 231-235.

21. Hom., *Il.*, 1.34-39.

22. Cook (1973), p. 232.

23. Calino, en Estrabón, 13.1.48, aunque Palamidis (2019), pp. 191-236, limita el papel que aquí tiene Calino.

24. Palamidis (2019), pp. 191-236, aunque la labor arqueológica en el lugar sigue avanzando de forma prometedora.

Capítulo 3

1. Easton, Hawkins, Sherratt y Sherratt (2002), pp. 75-109, sobre todo pp. 98-100; cuestionado, de forma poco convincente, en Kolb (2014-2015), p. 36, n. 26.

2. Latacz (2004), pp. 95-100.

3. Arr., *Anab.*, 1.12.1; Plut., *Vit. Alex.*, 15.7-9.

4. Bowra (1960), pp. 16-23.

5. *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*, vol. 1 (1708-1720), ed. R. Halsband (Oxford, 1965), p. 420; Cook (1973), p. 20, se muestra indebidamente escéptico: la admirable dama llevaba libros como ese en sus viajes y la edición (póstuma) de 1766 de (parte de) su correspondencia incluye cartas escritas y fechadas mucho antes.

6. Lord Byron, carta del 3 de mayo de 1810.

7. Hom., *Il.*, 7.435-441; ignorado en 11.311, 569, 601, 803, 823-824; véase asimismo J. B. Hainsworth, *The «Iliad»: A Commentary* (ed. gen. G. S. Kirk), vol. 3 (Cambridge, 1993), pp. 260-261.

8. Hom., *Il.*, 13.11-14.

9. Kinglake (1844), pp. 25 y 29; es probable que West (1995), p. 217, n. 43, desconociera este extremo cuando se sentó «entre las ruinas de Troya un hermoso y despejado día de septiembre de 1994 y, mientras

contemplaba el paisaje —los Dardanelos, Imbros con Samotracia asomando al fondo, Ténedos y una Batía claramente visible en el horizonte, a medio camino de la playa oculta de la bahía de Beşik—, la convicción se hizo más fuerte: “La compuso aquí”».

10. Huxley (1969), pp. 5-11; Moorhead (1959).

11. Hom., *Il.*, 13.23-30.

12. Hom., *Il.*, 11.166, 372, e *Il.* 2.793; Luce (1998), pp. 126-134.

13. Estrabón, 13.1.36.

14. Nicolaides (1867).

15. Turner (2007), pp. 393-408, sobre todo p. 388, donde cita el diario de Schliemann.

16. Kraft, Kayan y Erol (1980), pp. 776-782.

17. Luce (1998), pp. 140-148.

18. Strauss Clay (2011), pp. 103-104 y fig. 4.

19. West (2011b), p. 25: «contando pasos por la orilla de la bahía, determinó…».

20. Hom., *Il.*, 20.74; 5.36.

21. Luce (1998), pp. 71-79.

22. Hom., *Il.*, 21.350-352.

23. Hom., *Il.*, 12.283, sobre las llanuras de loto en general.

24. Wood (1776), pp. 281-283; sobre la figura de Wood, véase Finnegan y Mulvin (2022).

25. Ellis-Evans (2019), p. 82; Nicolás de Damasco, *FGH*, 90, fr. 134.

26. Turner (2007), p. 386, donde se cita a Schliemann.

27. Hom., *Il.*, 24.350-351.

28. Hom., *Il.*, 12.20-22.

29. Hom., *Il.*, 5.773-777.

30. Hom., *Il.*, 22.149-152.

31. Hutton (1927), pp. 102-128, sobre todo p. 112.

32. Cook (1973), pp. 140-145, con abundantes detalles; Luce (1998), pp. 65-69.

33. Luce (1998), pp. 159-163, sobre todo p. 161, donde sugiere que «el poeta visualizaba la persecución como una elipse extendida, no como un círculo».

34. Hom., *Il.*, 22. 153-156; Cook (1973), p. 145.

35. Hom., *Il.*, 20.53.

36. Edwards (1991), p. 293.

37. Luce (1998), pp. 76-78.

38. Alexander Pope, *Poems*, vol. 7, *The «Iliad» of Homer* (ed. M. Mack, 1967), libro 20, vv. 75-80, 83.

39. Sobre Kesik Tepe, véase Cook (1973), p. 166; sobre la zanja artificial cercana, pp. 166-167. Luce (1998), pp.

145-147, describe adecuadamente Kesik Tepe como «un afloramiento natural de caliza», por lo que tuvo que ser visible para Homero hacia el año 750 a. C.

40. Hom., *Il.*, 20.215-218.

41. Hom., *Il.*, 8.47; 14.283; 15.151.

42. Hom., *Il.*, 12.19; 8.170, 410.

43. Cook (1973), pp. 257-258, quien sin embargo se inclina por creer, de forma poco convincente, que los únicos que identificaron este pico con el Gárgaro homérico fueron las gentes de Metimna, «al otro lado del estrecho», cuando la *Ilíada* ya era bien conocida.

44. Ellis-Evans (2019), pp. 100-106, incluye una lista de la flora del Ida mencionada en Teofrasto.

45. Hom., *Il.*, 14.346-349.

46. *Cypria*, fr. 5, v. 3.

47. Rix (2002), pp. 56-57; Barker Webb (1844), p. 137, antiguo alumno de Harrow pero con muy buen ojo para la botánica, se equivoca en lo tocante a las especies (el *Colchicum autumnale* y el [que él llama] *variegatum*), las estaciones (finales de verano) y hasta la montaña (el Kasdag).

48. Hom., *Il.*, 20.307-308.

49. Estrabón, 13.1.52-53; sobre monedas más tardías, véase Ellis-Evans (2019), p. 151, n. 156.

50. Cook (1973), p. 302.

Capítulo 4

1. Hunter y Rutherford (eds.) (2009).

2. R. Janko, *The «Iliad»: A Commentary* (ed. gen. G. S. Kirk), vol. 4 (Cambridge, 1992), pp. 8-19, es excelente como panorámica general.

3. West (1981), pp. 113-127.

4. Lane Fox (2008), pp. 45-120.

5. Hom., *Il.*, 2.780-785; Lane Fox (2008), pp. 41, 335-337.

6. Hom., *Il.*, 4.463-469.

7. Janko (2015a), pp. 1-32, sobre todo pp. 25-27.

8. Lane Fox (2008), pp. 63-64, 356.

9. Wood (1776), p. 23.

10. Hom., *Il.*, 2.144-146.

11. Hdt., 6.95; Shipley (1987), pp. 11-12, n. 32.

12. Hom., *Il.*, 20.402-405; Hdt. 1.148.

13. Hom., *Il.*, 2.459-468.

14. Hom., *Il.*, 24. 602-617; Szempruch (2019), pp. 227-253.

15. Hom., *Il.*, 24.616, con West (2001), p. 280.

16. Hom., *Il.*, 20.392.

17. Lane Fox (2008), pp. 351-352.

18. Hom., *Il.*, 5.478-486.

19. Hom., *Il.*, 17.144-155.

20. Mellink (1995), pp. 33-43; Starke (1997), pp. 505-506.

21. Hom., *Il.*, 5.173, no presenta a Pándaro como licio en términos estrictos.

22. Hom., *Il.*, 6. 150-211; 5.627-662.

23. Frei (1978), pp. 819-827 y, sobre todo, Frei (1993), pp. 39-65.

24. Hom., *Il.*, 16.675.

25. Robert (1978), pp. 3-48, un auténtico *tour de force* sobre Tlos; West (2011b), p. 23, sobre la posible visita de Homero a Licia; Kolb (2014-2015), pp. 27-50, propone que los licios pudieron participar en guerras en Lidia/Jonia a principios del siglo VII a. C.; nada lo atestigua, y, aunque fuera cierto, no habría tenido relevancia alguna en tiempos de Homero.

26. Spivey (2018).

27. Hdt., 1.147.

Capítulo 5

1. Véase una lúcida presentación de la «cuestión homérica» en Dodds (1968), pp. 1-49, así como la excelente respuesta Hardie (1956), pp. 118-131; West (2011ª), pp. 383-393, ofrece una visión de conjunto más actual y desde otro punto de vista.

Poliano, *Anth. Pal.* , XI.130: entiendo que no es tan solo un préstamo homérico arcaico, sino que quiere decir

‘esto y después lo otro’.

2. Hom., *Il.*, 8.70-72.

3. Nilsson (1933), pp. 258-259.

4. Hom., *Il.*, 9.182-189, con J. B. Hainsworth, *The «Iliad»: A Commentary* (ed. gen. G. S. Kirk), vol. 3 (Cambridge, 1993), pp. 85-87, que da seis posibles explicaciones.

5. F. Josefo, *Ap.*, 1.12-13.

6. A. Grafton (1983), pp. 102-103.

7. Grafton y Weinberg (2011), pp. 13-14, sobre Casaubon y Homero.

8. G. Murray (1907), p. 125.

9. G. Murray (1907), pp. 238, 241, 256-258.

10. Véase una lista en Lowe (2000), p. 106.

11. Hom., *Il.*, 6.241.

12. Plumtree (2021), pp. 239-301, sobre la vastedad de la epopeya de Manás.

13. Hom., *Il.*, 2.301-329.

14. Hom., *Il.*, 1.352.

15. Hom., *Il.*, 7.421-437.

16. Hom., *Il.*, 2.3-5; 8.471-417.

17. Hom., *Il.*, 15.53-68 y 71.

Capítulo 6

1. Lowe (2000), p. 275.

2. Lowe (2000), pp. 103-104, 128, 259-260.

3. Hom., *Il.*, 9.650-652.

4. Hom., *Il.*, 16.46-47, 252, 685-693, 785-787.

5. Hom., *Il.*, 18.9-11.

6. Hom., *Il.*, 15.68.

7. Hom., *Il.*, 15.612-614.

8. Hom., *Il.*, 16.799-800, 851-854; 17.201-208.

9. Hom., *Il.*, 9.410-416.

10. Hom., *Il.*, 16.709;18.464-465; 19.416-417; 21.275-278; 23.59-60; 24.84-86, 104-105, 131-132.

11. H. de Balzac, «Avant-propos», en *La Comédie humaine*, vol. 1, ed. La Pléiade (París, 1976), p. 11: «le hasard est le plus grand romancier du monde». [«Prólogo del autor», en *La comedia humana*, vol. 1, trad. Aurelio Garzón, Hermida, Madrid, 2015.]

12. Hom., *Il.*, 12.387-390 y 16.510-513, aunque sigue luchando en 14.426, seguramente por descuido de Homero.

13. Hom., *Il.*, 11.251-274; 19.51-53.

14. Hom., *Il.*, 12.110-141, sobre todo 139-141, con 13.384-392, 506-508, 545, 567-575.

15. D. Lohmann (1970), pp. 96-102.

16. Nimis (1999), pp. 65-78; Minchin (2007), p. 43, se muestra cauta con respecto a la composición anular de los parlamentos; sobre la composición anular en general, véase Douglas (2007).

17. Danek (1988) and (2002), pp. 3-17.

18. Johansen (1967), pp. 70-75; Snodgrass (1998), pp. 120-121 y 131, habla de su «postura de carrera», aunque en compañía muy poco iliádica; Burgess (2001), p. 226, n. 141, niega que la *Ilíada* sea anterior a la imagen.

19. Véase la atinada crítica de Dickinson (2011), pp. 150-155.

20. Giovannini (1969), con las matizaciones de West (2011b), pp. 112-114.

21. *Epiké poiesis* aparece en Dion. Hal., *Comp.*, 23, pero *epopoiia* es anterior, p. ej. Ar., *Poet.*, 1449b, 9.

22. Foley (2004), pp. 171-187, para una panorámica general y una concepción alternativa; Hainsworth (1991), pp. 1-10, presenta también una síntesis muy acertada.

23. Beissinger, Tylus, Wofford (1999), p. 2.

24. Bowra (1952), pp. 27, 43-44.

25. Wecowski (2014).

26. O. Murray (2008), pp. 161-176.

27. Bowra (1952), pp. 410-420; Sherratt (2016), pp. 35-52.

28. G. Murray (1907), pp. 187-192, es un elocuente defensor de estas festividades; Taplin (1992), pp. 28-29 y 39-40, también; Lord (1960), pp. 152-153 se muestra escéptico: «durante las festividades ocurren demasiadas cosas».

29. *Hymn. Hom. Apol.* , vv. 146-150, donde *agona* podría significar 'congregación', no 'competición'.

30. Mitchell (1990), pp. 183-193, sobre todo pp. 184-185.

31. Hor., *Epist.*, 2.1.232-234; Plut., *Vit. Alex.* , 29.1-3; Aten., 13.595e.

32. H. Lohmann (2012), pp. 32-50: evidentemente, es posible que los festivales de Mícala sean anteriores a la guerra de Melia y los probables vestigios de esta.

Capítulo 7

1. West (1981), pp. 113-129.

2. Hom., *Il.*, 9.186-189.

3. Carter (1995), pp. 285-312, sobre todo pp. 295-296 y nn. 40-42, donde se remite a L. D. McCallum.

4. West (1981), pp. 113-129, con Danek y Hagel (1989), pp. 5-20, también en: https://www.oeaw.ac.at/kal/sh/.

5. West (1988), pp. 151-172.

6. Plb. 38.22.1-3.

7. En español, las vocales no son largas o breves, sino tónicas o átonas, y la unidad métrica fundamental no es el pie, sino la sílaba. Como en inglés, los intentos de adaptar el sistema cuantitativo al intensivo también han sido problemáticos; la excepción más conocida son quizá los «hexámetros» de la «Salutación del optimista» de Rubén Darío, poema incluido en *Cantos de vida y esperanza* (1905). (*N. del t.*)

8. A. H. Clough, *Amours de Voyage*, canto II, VIII, vv. 218-222.

9. También en español ha habido intentos de traducir a Homero empleando formas rítmicas basadas en el hexámetro: véanse la versión de la *Ilíada* de Agustín García Calvo (Lucina, Zamora, 1995) o la de la *Odisea* de José Manuel Pabón (Gredos, Madrid, 1982). (*N. del t.*)

10. Haugen (2011), pp. 182-186, hace un excelente repaso a la historia del estudio de la digamma.

11. West (1988), pp. 151-172.

12. Haugen (2011), pp. 96-105.

13. *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*, vol. 3, ed. R. Halsband (Oxford, 1967), pp. 117-118.

14. [Bentley] (1713), p. 26, en respuesta a quienes defendían que Homero había «concebido su poema para la Eternidad, para deleitar e instruir a la humanidad».

15. Dué (ed.) (2009).

16. H. Clarke (1981), pp. 156-161; A. Grafton (1981), pp. 101-129.

17. Grote, II (1888), pp. 56-137; Lorimer (1948), pp. 11-23, todavía es de lectura útil en lo referente a las opiniones entre 1713 y 1939.

18. Wachter (2000), pp. 62-106, ofrece un excelente resumen.

19. Düntzer (1872).

20. Wood (1776), p. 20.

21. Petrović (1965), pp. 109-114.

1. Wilson (1970); Tate (2011b), pp. 159-174.

2. Petrović (2016), pp. 315-327, sobre todo pp. 318 y 321.

3. Petrović (2016), pp. 315-327, sobre todo p. 324.

4. Fielding (ed.) (2020); Van der Heide (2008), pp. 167-173, con una imagen (fig. 3.1) de un monumento a su obra.

5. Temir (1955), pp. 51-93, sobre Radloff; Hatto (1990) traduce la transcripción de Radloff del poema de Manás.

6. Hom., *Il.*, 13.3-7.

7. Reichl (2016), pp. 327-344; Van der Heide (2008).

8. Radloff (1990), pp. 89-90.

9. Hom., *Od.*, 8.73-83, 266-366.

10. Hom., *Od.*, 22.347-349.

11. Radloff (1990), p. 87; Van der Heide (2008), pp. 110-126, sobre la inspiración de los cantores.

12. Plumtree (2021), pp. 239-301, sobre todo pp. 257-258.

13. Tate (2011b), pp. 159-174, sobre todo pp. 165-166.

14. Krauss (1881).

15. Krauss (1908), pp. 177-180.

16. Van Gennep (1909), sobre todo pp. 52-53.

17. Sienaert (1990), pp. 91-106.

18. Jousse (1981); Kanigel (2021), pp. 154-156, resulta útil, aunque no queda claro cuándo leyó Parry a Jousse por primera vez. A. Parry (ed.) (1971), p. XXII, sospecha cierta influencia hacia finales de la década de 1920, pero la primera mención aparece en un estudio publicado en 1930, bastante después de la tesis doctoral de 1928: A.

Parry (1971), p. 270.

Capítulo 9

1. A. Parry (ed.) (1971), p. 428.

2. A. Parry (ed.) (1971), pp. XX, 6.

3. Meillet (1923), p. 61, con Platt (1924), p. 22.

4. Tate (2011a), pp. 329-352.

5. Murko (1929), pp. 15-16; sobre las bodas, p. 13.

6. A. Parry (ed.) (1971), p. 439.

7. A. Parry (ed.) (1971), p. 239.

8. A. Parry (ed.) (1971), p. 269. Escribí este capítulo antes de la aparición de Kanigel (2021), cuya información sobre Parry es más completa, aunque he cotejado las partes donde los datos de ambos se solapan.

9. Murko (1929), láminas 1-69, un buen archivo.

10. Kanigel (2021), p. 157.

11. Kanigel (2021), pp. 180-183, con foto.

12. A. Parry (ed.) (1971), p. 378.

13. Lord (1948), pp. 34-44, sobre todo p. 40.

14. Lord (1991), pp. 57-71; Kanigel (2021), pp. 220-229.

15. Lord (1991), p. 98, señala que Međedović dictaba entre dieciocho y veinte versos de diez sílabas por minuto; Murko (1929), p. 20, da una pinza de entre trece y treinta y ocho versos, con una media de entre dieciséis y veinte.

16. Lord (1991), pp. 69-71.

17. Véanse muestras recientes en: https://www.russian-records.com (códigos de catálogo 3590 y 3591).

18. Reichl (2016), pp. 45-63.

19. Lang Ying (2001), pp. 222-239, sobre todo p. 237, sobre el «Homero moderno».

20. Jacquesson (2020), pp. 324-339, sobre la rivalidad cultural entre Pekín y Biskek.

21. Hom., *Od.*, 17.383.

22. Petrović (2016), pp. 315-327.

23. A. Parry (ed.) (1971), pp. XLI, 404-407.

24. Véase Kanigel (2021), pp. 233-249, para una discusión reciente del caso.

25. Lord (1991), p. 71.

26. Lord (1995), p. 102; Jumaturdu (2016), pp. 288-296, documenta a varios intérpretes del poema de Manás que siguen componiendo e improvisando oralmente pese a saber leer y escribir.

Capítulo 10

1. Beaton (2016), pp. 156-163.

2. Hatto (2017).

3. Ps.-Hdt., *Vita Hom.*, 5-6: Ps.-Plut., *Vita Hom.*, 1.4, es menos específico y da a entender que su trayectoria como poeta empieza cuando todavía es joven.

4. Vámbéry (1911), pp. 6-7.

5. Pl., *Ion.*, 535b-e.

6. Radloff (1990), pp. 73-90, sobre todo p. 85; sobre los *manaschi* más recientes, Howard y Kasmambetov (2011) y, sobre todo, Reichl (2016), pp. 327-344 y Van der Heide (2008), un buen estudio de primera mano.

7. Hutchinson (2017), pp. 145-170, hace un útil análisis de la atención del público; el pasaje citado aparece en Hom., *Il.*, 4.163-165 y 6.447-448.

8. Hom., *Il.*, 16.856-857; 22.362; Barnes (2011), pp. 1-13.

9. Čolaković (2019), pp. 1-48; compárese con Elmer (2010), pp. 276-303.

10. Hom., *Il.*, 11.690-691; 4.249-255; 11.668-761; 6.158-206; 9.527-599, con Burgess (2017), pp. 51-76.

11. West (2002), pp. 1-14, sobre todo pp. 4-5, y Currie (2016) dan una visión de conjunto; Heitsch (2008), pp. 1-12, hace una defensa del método.

12. West (2002), pp. 1-14, sobre todo pp. 3 y 5; Kelly (2012), pp. 211-256, se muestra escéptico, no sin razón.

13. Hom., *Il.*, 18.90-100.

14. Willcock (1983), pp. 479-485.

15. Ready (2019), pp. 164-165.

16. *Pap. Oxy.* , 33.2673, vv. 34-35, con Lane Fox (1994), pp. 126-148, sobre todo p. 144.

17. Dalrymple (2006), pp. 48-55.

18. Rutherford (1991-1993), pp. 37-54.

19. Currie (2016), pp. 16-17, 39-47.

20. Janko (1982), bien defendido en Janko (2015b), pp. 20-43.

21. Meadows (2021), pp. 443-470, sobre todo pp. 445-454, 464-467.

22. Wade-Gery (1952), p. 40.

23. West (2011b), pp. 13-14, da por hecho lo contrario, pero no puedo estar de acuerdo.

24. West (2011b), pp. 10-14, sobre todo p. 14, sobre la técnica del «corta y pega».

25. Gommel *et al.* (1981), pp. 400-401.

26. Lord (1991), pp. 38-48, sobre todo p. 43, aguda respuesta a Bowra y Wade-Gery.

27. Lane Fox (2015), pp. 2-3.

Capítulo 11

1. Nimis (1999), pp. 65-78.

2. A. Parry (ed.) (1971), pp. 251-265.

3. Hom., *Il.*, 6.496.

4. Hainsworth (1993), p. 233; sobre las escenas típicas en general, Edwards (1992), pp. 284-330.

5. Nilsson (1933), pp. 258-259.

6. West (2011b), pp. 52-53, 101-102.

7. Ready (2019), pp. 101-182; Hatto (1990), pp. 159-225; Honko (1998); Prior (2022), pp. XXI-XXII y 3-238.

8. Quérilo, *PEG*, I (ed. A. Bernabé), p. 191, fr. 2.

9. Ruijgh (2011), pp. 253-298, y Ruijgh (1995), pp. 1-96, sobre todo pp. 85-88, sobre Hom., *Il.*, 7.166, aunque véase también Barnes (2011), pp. 1-13, sobre todo p. 1, n. 2.

10. Janko (1998), pp. 1-13, sobre todo p. 5.

11. Strauss Clay (2011), pp. 118-119, sobre la mnemotecnia, aunque a mi entender no es aplicable a la composición oral homérica.

12. Estrabón, 13.1.36.

13. Hom., *Il.*, 18.396.

14. Hom., *Il.*, 3.243-244; Bowie (ed.) (2019), p. 139, sobre el v. 243.

15. Čolaković (2019), pp. 1-48, compárese con Elmer (2010), pp. 276-303, sobre todo pp. 283-289.

16. A. Parry (ed.) (1971), p. 324.

17. Ready (2015), pp. 1-75, y Ready (2019), pp. 101-182.

18. Cap. 9, n. 15, *supra*, donde doy una media redondeando a la baja.

19. Janko (1998), pp. 1-13, sobre todo pp. 5 y 12.

20. George (2020), pp. XVII-XXXII.

21. Dalley (2016), pp. 116-134.

22. Currie (2012), pp. 543-560, y Currie (2016), pp. 173-183, sobre todo pp. 173, 184-200, comenta posibles préstamos de detalle y recalca los «grandes imponderables históricos»; Rutherford (2019), pp. 231-236, duda que pueda hablarse de tales préstamos en Homero; comparto su parecer.

23. West (1997a), pp. 587 y 627; West (1995), pp. 203-219; Lane Fox (2008), pp. 352-353 y 447, n. 14, discrepa.

24. Janko (1998), pp. 1-13, sobre todo p. 13.

25. Forrest (1966), pp. 60 y 103-104.

26. Plut., *Quaest. Graec.* , 11, da un ejemplo fechable hacia el 733 a. C.

27. Lane Fox (2020), pp. 66-68; para los escribas públicos de Creta, *SEG*, 28.631.

28. Pínd. *Nem.*, 2.1-5: Graziosi (2002), pp. 208-216; Malouchou (2006), pp. 81-90, es importante.

29. Pínd., fr. 265 S-M, y la discusión de Graziosi (2002), pp. 186-193.

30. Krauss (1908), pp. 180-181, 185-187.

Capítulo 12

1. Hom., *Il.*, 7.185-192.

2. Hom., *Il.*, 6.168-169.

3. Powell (1991), pp. 198-200.

4. Csapo (1991), pp. 211-216.

5. Lane Fox (2008), pp. 60-62, 127-129, 165-167.

6. Kenzelmann Pfyffer, Theurillat y Verdan (2005), pp. 51-83.

7. Kenzelmann Pfyffer, Theurillat y Verdan (2005), p. 75.

8. Kenzelmann Pfyffer, Theurillat y Verdan (2005), pp. 76-77, cuestionado por Janko (2015a), p. 12.

9. Popham y Sackett (1981), pp. 89-93.

10. Lane Fox (2008), pp. 136-137; Janko (2015a), pp. 14-15.

11. Verdan (2017), pp. 105-122.

12. Janko (2015a), pp. 17-19, vigente aún a pesar de Papadopoulos (2016), pp. 1238-1254.

13. Dato en el que hace hincapié Malkin (1998), p. 263.

14. Powell (1991).

15. Powell (1992), pp. 116-118, en p. 118.

16. Powell (1991), pp. 158-169; Janko (2015a), p. 3.

17. Janko (2015a), p. 3, donde encontramos la fascinante sugerencia de que el propietario de la vasija, Akesandros, quizá fuera médico.

18. Binek (2017), pp. 423-442; Cullhed (2021), pp. 22-33.

19. Gigante, Nava *et al.* (2021).

20. Kerschner (2014), pp. 109-140, sobre todo pp. 109-110, un gran descubrimiento.

21. Johnston y Andriomenou (1989), pp. 217-220, sobre una copa rodia de Eretria (*c.* 735 a. C.).

22. Hom., *Il.*, 11.632-635.

23. J. B. Hainsworth, *The «Iliad»: A Commentary* (ed. gen. G. S. Kirk), vol. 3 (Cambridge, 1993), pp. 292-293.

24. Pöhlmann, West (2012), pp. 1-16: téngase en cuenta, no obstante, Wade-Gery (1952), p. 11, sobre el adjetivo *byblinos* en Hom., *Od.*, 21.390-391; sobre los precios, Jeffery (1961), pp. 56-57, sobre todo p. 57, n. 1, a propósito de *IG*, I2, 374, líneas 279-281.

25. González (2013), pp. 135-144, sobre todo p. 144.

26. Johnston y Andriomenou (1989) parece referirse a una bebedora de sexo femenino; Colonna (1980), pp. 51-55, a otra hacia el 630 a. C.

27. Mimnermo, fr. 14, con Bowie (2022), pp. 467-469, y Hom., *Il.*, 4.370-400. Alceo, fr. 44, con West (2011b), p. 16, n. 6.

28. Tirteo, fr. 10.21-30.

29. Hom., *Il.*, 22.74-76.

30. Bowra (1935), pp. 54-55; West (2011b), p. 385, es muy poco convincente.

31. Hes., *Theog.*, v. 39.

32. Snodgrass (1998) es excelente a este respecto: Burgess (2001) es más completo, pero defiende la idea de una larga evolución de la épica homérica hasta el siglo VII a. C. (pp. 49-53).

33. Snodgrass (1998), pp. 33-35, duda que sean Helena y Paris, pero sí ve una referencia legendaria.

34. Burgess (2001), p. 20, fig. B.

35. Snodgrass (1998), pp. 20-21, figs. 7-8, 26.

36. Snodgrass (1998), pp. 91-96, se muestra excesivamente escéptico; Burgess (2001), p. 101 y fig. U, también expresa cautelas.

37. Snodgrass (1998), pp. 91-93 y fig. 37.

38. Coldstream (1977), p. 349.

39. V. Karageorghis (2006), pp. 665-675, presenta un interesante replanteamiento de la cuestión.

Capítulo 13

1. La «guerra de Troya» sigue siendo muy discutida: entre la bibliografía reciente destacan Cline (2013), que constituye la mejor introducción sucinta a los problemas que entraña este asunto; Villing

et al. (2019), y Sherratt (2010), pp. 1-18. Mac Sweeney (2018) es un resumen de agradable lectura que abarca la imagen de Troya en medios posteriores. Latacz (2004) ofrece un buen resumen de los recientes descubrimientos de M. Korfmann y otros, pero se inclina por la opinión de que la historicidad de una guerra en Troya sigue siendo una cuestión abierta que quizá tenga una respuesta afirmativa. Strauss (2006) es el único especialista partidario de la existencia de tal guerra; pese a esto, sus recreaciones de los combates son vívidas y están bien fundamentadas.

Beckman, Brice y Cline (2011), pp. 1-6, sobre todo p. 6; Blackwell (2021), pp. 191-231.

2. Beckman, Brice y Cline (2011), pp. 45-46, 136; sobre Lazpa, 193-194.

3. Latacz (2004), pp. 117-118, también sugiere que pudo adoptar al hijo de una concubina griega.

4. Latacz (2004), pp. 105-112, con traducción.

5. Cline (1996), pp. 137-153.

6. Latacz (2004), pp. 123-124.

7. Beckman, Brice y Cline (2011), p. 125; sobre Walmu, p. 129.

8. Ludwig (1931), pp. 233-234.

9. Turner (2007), pp. 345-391, en p. 346.

10. Rose (2014), p. 17.

11. Rose (2014), p. 19 y n. 43.

12. Latacz (2004), p. 38; Easton, Hawkins, Sherratt y Sherratt (2002), pp. 75-109.

13. Rose (2014), p. 30; Latacz (2004), p. 286.

14. Rose (2014), p. 37 y n. 138.

15. Burkert (1995), pp. 139-148.

16. Hood (1995), pp. 25-32.

17. Hom., *Il.*, 5.640-642.

18. A propósito de Hom., *Od.*, 11.521, Huxley (1959), pp. 281-282, sugiere que la variante *chetaioi* podría referirse a los hititas.

19. Hom., *Il.*, 24.543-546.

20. Spencer (1995), pp. 269-306.

21. Dickinson (2016), p. 13.

22. Raaflaub (2011), p. 5, elabora este particular.

23. Bowra (1960), pp. 16-23.

24. Latacz (2004), p. 43.

25. Rose (2014), pp. 47-49.

26. Rose (2014), p. 49, n. 18; Bachvarova (2016), pp. 367-373, propone que fue un espacio de encuentro intercultural.

27. Coldstream (1976), pp. 8-17; Rose (2014), p. 50.

28. Ion, *FGH*, 392, fr. 1; Wade-Gery (1952), pp. 6-7.

29. Arist., fr. 611.37; Pólux, IX.83; Wade-Gery (1952), p. 65.

30. Wade-Gery (1952), p. 7; el nombre *e-ko-to* se conoce gracias a una tablilla en lineal B (Page [1959], p. 199), aunque no creo que esto desbarate la posibilidad de que Homero y sus predecesores tomaran el nombre del Héctor troyano del Héctor que había vivido en Quíos. Por lo demás, como Page advierte con razón, *e-ko-to* tampoco es precisamente «Héctor».

Capítulo 14

1. Bennet (2014), pp. 187-234, incluye una revisión muy aguda y extraordinariamente completa tanto de Homero como de las pruebas relacionadas con el lineal B; Wiener (2007), pp. 3-33, aporta una panorámica muy útil de más material arqueológico del que yo podría incluir aquí. O. Murray (1993), pp. 35-68, lleva a cabo un agudo comentario de los poemas de Homero dentro del contexto del siglo VIII a. C.

Bartlett (2022).

2. Hom., *Il.*, 13.665-670.

3. Hom., *Il.*, 9.150, 292.

4. V. Petrakis, comunicación oral del 17 de noviembre de 2021, en: https://www.bsa.ac.uk.

5. Hom., *Il.*, 9.380-384.

6. Gray (1958), pp. 43-48.

7. Muhly (2011), pp. 321-323.

8. Wiener (2007), p. 10, nn. 37-38, para más ejemplos.

9. Hom., *Il.*, 19.360-362.

10. King (1970), pp. 294-296.

11. Van Wees (2011), pp. 792-793; Lorimer (1950), pp. 132-193.

12. Hom., *Il.*, 15.638-644.

13. Hom., *Il.*, 6.117-118; 7.219-223; 11.485; 17.128, con Lorimer (1950), pp. 182-183, 297.

14. Véase un resumen en Van Wees (1994), pp. 1-18.

15. Hdt. 5.113; Safo, fr. 16.19-20.

16. Coldstream (1977), pp. 110-111.

17. Immerwahr (1990).

18. Llewellyn-Jones (2003), pp. 29-33.

19. Bowra (1972), p. 93.

20. Véase un resumen en Lane Fox (2008), pp. 55-59.

21. Finley (1957), pp. 133-159, en p. 159.

22. Finley (1954), pp. 35 y 51-52, sobre el contenido social de las fórmulas más antiguas. En la p. 68 (y n. 19) y la p. 70 (y n. 23) se remite a las pruebas de otras sociedades simples, a pesar de que en la p. 58, n. 8, y la p. 116, n.

58, alerta del peligro de establecer analogías directas en otros aspectos.

23. Hes., *Op.*, v. 38, con el comentario de M. L. West (1978), p. 151.

24. Pl., *Resp.*, 404b-c; Heath (2000), pp. 342-352.

25. Thomas (1989), pp. 126-127.

26. Whitley (1991), pp. 341-365, y la respuesta de Carlier (2007), pp. 121-128.

27. Carlier (2006), pp. 101-110.

28. Hes., *Op.*, vv. 38, 202, 248, 263.

29. Wade-Gery (1952), pp. 6-7.

30. Forrest (1966), pp. 78-86, 121; Hom., *Il.*, 16.384-393; Hes., *Op.*, vv. 256-262, sobre todo vv. 260-261.

31. Plut., *Vit. Lyc.*, 6, cuya fecha ha dado pie a numerosas discusiones.

32. Hom., *Il.*, 18.497-508; Finley (1979), p. 35; Seaford (1994), pp. 2-6, que sigue la misma línea.

33. Finley (1979), pp. 85-89; sobre el botín, Hom., *Il.*, 1.368, 9.367.

34. Hom., *Il.*, 7.171; 24.400; 15.189-192.

35. Luce (1978), pp. 1-15; Finley (1979), pp. 110-114; Hdt., 5.99.1, que a mi entender obedece a relaciones de *xenía* que se remontan hacia el 710 a. C.; Meiggs y Lewis, *GHI*, n.º 4, para la *proxenía* posterior y la «fascinante tensión entre [...] los ecos homéricos y las circunstancias políticas de una época nueva».

36. Luce (1978), pp. 1-15; Gould (2001), pp. 335-358, hace hincapié en la dimensión poética de la «sociedad»

homérica.

37. Finley (1979), p. 68 (con la n. 19, donde hace una comparación con los habitantes de las islas Trobriand) y 105-110.

38. Hom., *Il.*, 6.230-236; 7.301-305.

39. Crielaard (2003), pp. 49-62.

40. Gould (1991).

41. Hom., *Il.*, 7. 467-475: Finley (1981), p. 291, lo niega, de forma no muy convincente.

Capítulo 15

1. Crielaard (1995), pp. 201-286, lleva a cabo un análisis completo y útil de muchos de los elementos utilizados para datar los poemas de Homero con la ayuda de pruebas arqueológicas: sin embargo, se inclina por una fecha posterior a la que otros, yo incluido, aceptamos.

Sherratt (1990), pp. 807-824.

2. Notopoulos (1960), pp. 135-144.

3. Hom., *Il.*, 23.826-835.

4. Hom., *Il.*, 9.62-63; 2.360-363; Andrewes (1961), pp. 129-140.

5. Sherratt (2004), pp. 301-337, en pp. 324-326, y, sobre todo, Wecowski (2014), aunque no creo que *endexia*, en Hom., *Il.*, 1.597, implique el conocimiento de las prácticas simposíacas.

6. Zafeiropoulou y Agelarakis (2005), pp. 30-35; Cleómaco en Plut., *Mor.*, 760e-761b, con el monumento que conserva su recuerdo.

7. Kagan y Viggiano (2013).

8. Hom., *Il.*, 4.422-428; 13.795-800; 15.380-383; 17.263-268; compárense con 14.390-402.

9. Van Wees (2004), pp. 153-158, con Raaflaub (1997-1998), pp. 386-403, y Raaflaub (2011), pp. 15-16.

10. Van Wees (1994), pp. 1-18 y 131-155.

11. Sigue pareciéndome relevante el tan discutido pasaje de Hdt., 2.152.4-5.

12. Pierattini (2022), pp. 12-55.

13. Coldstream (1998), pp. 14-15.

14. Coldstream (1998), p. 14, n. 61.

15. Hom., *Il.*, 11.32-40; Lorimer (1950), pp. 189-192.

16. Hom., *Il.*, 5.740-743.

17. Burkert (1992), pp. 83-87.

18. Lorimer (1950), pp. 190-191 y, sobre todo, p. 481, donde habla de «la mención casi con toda seguridad interpolada de la Gorgona en la descripción del escudo de Agamenón».

19. Rose (2014), pp. 39-42; Hom., *Il.*, 3.184-190.

20. Hom., *Il.*, 18.289-292.

21. Rose (2014), p. 42: que Hécuba sea frigia «solo tiene sentido si se trata de una referencia del siglo VIII a. C.».

22. Lane Fox (2008), pp. 22-24, 60, con abundante bibliografía.

23. M. Dickie (1995), pp. 29-56, aunque todos sus argumentos para una datación a finales del siglo VII a. C.

pueden rebatirse; Hes., *Theog.*, vv. 337-345, demuestra que el autor conocía los ríos del mar Negro hacia el 710

a. C.; para más detalles, Drews (1976), pp. 18-31.

24. Rollinger y Korenjak (2001), pp. 325-337, sobre todo pp. 331-335.

25. Sobre la ubicación, véase Muellner (1990), pp. 59-101, sobre todo pp. 99-101.

26. Hom., *Il.*, 6.291; 23.743; Lipinski (2004), pp. 13-18 y 36.

27. Hom., *Il.*, 9.381-384.

28. Lane Fox (2008), pp. 347-348, con 446, n. 35; el propio Burkert abandonó esta tesis, como él mismo tuvo la amabilidad de confirmarme.

29. Kelly (2006), pp. 321-333, hace hincapié, no obstante, en la posibilidad del influjo micénico.

30. Hom., *Il.*, 9.404-405.

31. Lorimer (1950), pp. 450, 481.

32. Hom., *Il.*, 11.696-702; Potter (2012), pp. 41 y 101-102, acierta a ver su posible relevancia.

33. Hom., *Il.*, 2.780-785, con Lane Fox (2008), pp. 41, 316-317, 335-337.

34. Hdt., 2.53; 2.75.4, contrariamente a lo que afirma Graziosi (2002), p. 112 y n. 57.

35. Hdt., 2.42.2; Wade-Gery (1952), p. 27 y n. 66.

Capítulo 16

1. Véanse ejemplos en George (2020), pp. 105, 186, 205-206.

2. Dalley (2016), pp. 116-134, es muy claro a este respecto.

3. Nagy (2003), p. 11.

4. Pínd., *Nem.*, 2.1-5; Graziosi (2002), pp. 208-217.

5. Los Asclepíadas serían un caso equiparable en la profesión médica: Lane Fox (2020), pp. 67-68.

6. Heráclito, fr. 42 D-K.

7. Hdt. 5.67.1.

8. Pl., [*Hiparc*.], 228b5-c1.

9. González (2013), pp. 907-920; *SEG*, LXVI (2016), p. 975.

10. West (2001), pp. 11-15, sobre las interpolaciones de carácter menor.

11. Hipócr., *Sobre las articulaciones*, 8.

12. Plut., *Vit. Alc.* , 7.1.

13. Jen., *Symp*., 3.5; Jen., *Hel*., 2.3. 39-40.

14. Jen., *Symp*. 3.6.

15. Esquin., *In Tim.*, 128, 144 y, sobre todo, 147-150 con las notas de la edición de N. Fisher (Oxford, 2001), pp.

268, 290-293.

16. Esquin., *In Tim.* , 147.

17. Plut., *Vit. Alex.*, 8.2; Pfeiffer (1968), p. 71; Schironi (2018), pp. 20, n. 64, 41-42, sobre el sentido del término *diórthosis*.

18. Estrabón, 13.1.27.

19. Pfeiffer (1968), p. 72.

20. Fraser (1972), pp. 476-478; Haslam (1997), pp. 55-100.

21. Schironi (2018), pp. 35-45.

22. Schironi (2018), pp. 41-42.

23. Schironi (2018), pp. 41-42; Fraser (1972), p. 328.

24. Fredouille (1993), pp. 74-79.

25. West (2001), p. 11; Haslam (2011), pp. 849-855, incluye una breve panorámica de la transmisión del texto.

Capítulo 17

1. Dodds (1951), p. 16; Horn (2018), pp. 359-383; Sourvinou-Inwood (1981), pp. 15-39, sobre el Hades.

2. Hom., *Il.*, 23.100-101.

3. Coldstream (1976), pp. 8-17; Parker (2011), pp. 287-292, sobre todo p. 291.

4. Lane Fox (1986), pp. 38, 95, 111.

5. Hom., *Il.*, 3.278-280; 19.258-262.

6. De Jong (ed.) (2012), pp. 110, 134-135.

7. Hom., *Il.*, 6.355-358.

8. Hom., *Il.*, 9.413; West (1988), pp. 151-172, en p. 152, a pesar de las objeciones de Finkelberg (2007), pp. 341-350.

9. Hom., *Il.*, 22.393.

10. Hom., *Il.*, 1.515-516.

11. Hom., *Il.*, 3.200-202; Schofield (1986), pp. 6-31.

12. Hom., *Il.*, 3.454.

13. Hom., *Il.*, 6.236-237.

14. Hom., *Il.*, 9.119.

15. Hom., *Il.*, 9.406-409, 410-416.

16. Hom., *Il.*, 9.497; Burgess (2017), pp. 51-76.

17. Hom., *Il.*, 9.605.

18. Hom., *Il.*, 14.157-158.

19. Hom., *Il.*, 14.216-217.

20. Hom., *Il.*, 11.798-801.

21. Hom., *Il.*, 9.650-655.

22. Hom., *Il.*, 16.84-85.

23. Hom., *Il.*, 16.100.

24. Hom., *Il.*, 16.398.

25. Allan (2005), pp. 1-16, donde relaciona esta secuencia con cuestiones más generales relacionadas con la tradición y la originalidad.

26. Hom., *Il.*, 16.853-854.

Capítulo 18

1. Hom., *Il.*, 18.121-124.

2. Hom., *Il.*, 18.170-172.

3. Hyder E. Rollins, *The Keats Circle: Letters and Papers*, vol. 2 (Cambridge, 1948), p. 277.

4. Jebb (2010), pp. 175-181.

5. Hom., *Il.*, 18.311-312.

6. Hom., *Il.*, 18.466-467.

7. Hom., *Il.*, 19.86-94, 134-137; Taplin (1992), pp. 206-209.

8. Hom., *Il.*, 20.443-444.

9. Hom., *Il.*, 20.502-503.

10. Hom., *Il.*, 21.544-549.

11. Hom., *Il.*, 22.199-201.

12. Hom., *Il.*, 22.159-161.

13. Hom., *Il.*, 22.304-305.

14. Hom., *Il.*, 22.393-394.

15. Hom., *Il.*, 22.401-402.

16. Hom., *Il.*, 22.410-411.

17. Hom., *Il.*, 22.418-423.

18. Hom., *Il.*, 23.34.

19. Lowe (2000), p. 108.

20. Hom., *Il.*, 23.142-151.

Capítulo 19

1. Hom., *Il.*, 24.7-8.

2. Hom., *Il.*, 33.107-111.

3. Hom., *Il.*, 24.116-119.

4. Hom., *Il.*, 24.130-131.

5. Hom., *Il.*, 24.160-165.

6. Hom., *Il.*, 24.171-185; 23.90.

7. Hom., *Il.*, 24.226-227.

8. Hom., *Il.*, 24.260-264.

9. Joseph Spence, *Observations, Anecdotes and Characters of Books and Men*, vol. 1, ed. James M. Osborn (Oxford, 1966), n.º 529, p. 223.

10. Hom., *Il.*, 24.265-259, con la aguda observación de Strawn (2012), pp. 585-608, sobre todo p. 598.

11. Hom., *Il.*, 24.334-335; Versnel (2011), pp. 332-348, sobre la sociabilidad de Hermes en general.

12. Hom., *Il.*, 24.347-348; E. Fraenkel (1957), p. 248, n. 1, y p. 249, lo relaciona con Hor. *Od.* 1.2.41-44.

13. Hom., *Il.*, 24.504-506.

14. Hom., *Il.*, 24.507-512.

15. Hom., *Il.*, 24.527-533.

16. Hom., *Il.*, 24.568.

17. Hom., *Il.*, 24.629-632.

18. Hom., *Il.*, 24.667.

19. Hom., *Il.*, 24.676.

20. Hom., *Il.*, 24.720-722.

21. Hom., *Il.*, 24.795-798.

22. Hom., *Il.*, 12.23; Van Wees (2006), pp. 363-380, es relevante aquí.

23. Hor., *Epist.*, 1.2.

1. Van Wees y Fisher (2015), pp. 1-57, así como Duplouy (2006) para una opinión distinta con la que no estoy de acuerdo.

2. Hom., *Il.*, 6.382-389; 2.225-242.

3. Hom., *Il.*, 2.270.

4. Hom., *Il.*, 2.188-206.

5. Adkins (1960), pp. 30-39, sigue siendo fundamental aquí.

6. Hom., *Il.*, 7.475, que no debe considerarse espurio, como argumenta también Kelly (2007), pp. 5-17.

7. E. T. Cook, *Life of Florence Nightingale*, vol. 1 (1913), pp. 368-373.

8. Véase un buen resumen en Adkins (1997), pp. 694-713.

9. Hom., *Il.*, 11.784.

10. Hom., *Il.*, 9.636-638.

11. Hom., *Il.*, 6.443-445.

12. Hom., *Il.*, 24.730.

13. Hom., *Il.*, 17.364-365.

14. Hom., *Il.*, 7.427-429.

15. Hom., *Il.*, 22.370-374.

16. Dryden (1693).

17. Varios de los artículos en Gill, Postlethwaite, Seaford (eds.) (1998), sobre todo pp. 4-5, 51-72, 93-102, hacen hincapié en una noción bastante elástica de «reciprocidad» (compárese con lo dicho en las pp. 73-92, opinión que comparto); Seaford (1994), pp. 7-72, lo relaciona con la familia y la comunidad, los regalos, la comida, el matrimonio, etcétera.

18. Hom., *Il.*, 9.629; 16.35.

19. Hom., *Il.*, 6.14-15.

20. Hom., *Il.*, 17.670-672.

21. Hom., *Il.*, 16.180-192, sobre todo pp. 190-192.

22. Esquin., *Contra Tim.*, 1.142; Dover (1999), pp. 196-199.

23. Hom., *Il.*, 9.663-668.

Capítulo 21

1. Irwin (1989), p. 18.

2. Hom., *Il.*, 23.669.

3. Hom., *Il.*, 23.792.

4. Hom., *Il.*, 23.485-487.

5. Hom., *Il.*, 23.555.

6. Hom., *Il.*, 23.559; Oliver (2007) sobre el término *epídosis*.

7. Hom., *Il.*, 23.580; M. W. Dickie (1984), pp. 8-17, sobre el «juego limpio»; Gernet (1955), pp. 9-18, sobre las

«reglas».

8. Hom., *Il.*, 15.568-572; Willcock (1983), pp. 477-485.

9. Hom., *Il.*, 23.648-649.

10. N. Richardson, *The «Iliad»: A Commentary*, vol. 4 (Cambridge, 1993), p. 202.

11. Hom., *Il.*, 23.894.

12. Hom., *Il.*, 23.84-90, con 13.694-697, 15.430-432 y 437-439, 16.570-576.

13. Adkins (1969), pp. 7-21.

14. Hodges (2008), pp. 123-138.

15. Hom., *Il.*, 11.145-147; 13.204; 14.496-500; Hdt. 9.79.

16. Kucewicz (2020).

17. Hom., *Il.*, 11.122-130 y 138-142; 17.34-42.

18. Hom., *Il.*, 14.494-505, y, sobre todo, 506-507.

19. Arist., fr. 166 (Rose).

20. Véanse ejemplos en Lane Fox (2020), pp. 12-16; para más detalles, Saunders (1999), pp. 345-363.

21. Hom., *Il.*, 13.650-655, con Saunders (1999), pp. 352-354; 13.615-618; 13.506-508.

22. Saunders (1999), pp. 347, 361.

Capítulo 22

1. Hom., *Il.*, 14.85-87.

2. Hom., *Il.*, 13.634-639, 340-344.

3. G. S. Kirk, *The «Iliad»: A Commentary*, vol. 2 (Cambridge, 1990), pp. 262-263, aunque aquí cito por Hom., *Il.*, 4.222; 13.59-61 y 82-83; 11.10-14; 16.208.

4. Hom., *Il.*, 22.71-73, 74-75; Alexander Pope, *Poems*, vol. 8: *The «Iliad»* (ed. M. Mack, 1967), pp. 456-467, n. 102.

5. Hom., *Il.*, 22.369-371, con De Jong (ed.) (2012), p. 154: no interpreto *aguetón* exactamente como 'hermoso', aunque otros lo entiendan así siguiendo a Vernant (2001), pp. 311-341, un estudio por lo demás sólido que concede un peso excesivo a 22.71-75, fuera de contexto.

6. Hom., *Il.*, 16.481, con la sagaz observación de Onians (1951), pp. 26-27.

7. Hom., *Il.*, 16.638-640, 677-683.

8. Hom., *Il.*, 17.616-618.

9. Hom., *Il.*, 19.338-339.

10. Hom., *Il.*, 5.412-415.

11. Griffin (1980a), p. 143.

12. Alexander Pope, *Poems*, vol. 7: *Iliad* (ed. M. Mack, 1967), p. 255.

13. Griffin (1980a), p. 139.

14. Van Wees (1996), p. 38.

15. Hom., *Il.*, 6.12-19; Pope, vol. 7; *Iliad* (n. 12), p. 323, n. 16, y la introducción (p. CCXXVII), donde se cita a Pope a propósito de que su casa de Twickenham era «como la casa de un patriarca de antaño, pues se levanta junto al camino y en ella entran todos los viajeros».

16. Hom., *Il.*, 4.457-6.11.

17. Weil (2003), 19.

18. MacMillan (2020), p. 141, citando a E. Psichari, *L'appel des armes* (1913).

19. Hom., *Il.*, 7.228-235.

20. Weil (2003), 51.24; 35.61.

21. Hom., *Il.*, 1.203, 214; 9.368; en 13.633, se aplica *hybristai* a los troyanos, pero en un discurso.

22. Graziosi, Haubold (2003), pp. 60-76; Hom., *Il.*, 22.455-459.

23. MacMillan (2020), p. 163.

24. J. I. Porter (2021), p. 205.

25. Oswald (2011), p. IX.

26. Baudrillard (1991).

Capítulo 23

1. Weil (2003), 59.55.

2. Hom., *Il.*, 11.138-142.

3. Hom., *Il.*, 7.345-353.

4. Hom., *Il.*, 7.403-404.

5. Hom., *Il.*, 12.310-312.

6. Hom., *Il.*, 12.315, *chre*, con 318, *akleés*.

7. Hom., *Il.*, 12.325-328.

8. Dodds (1951), pp. 17-18, con n. 19.

9. W. S. Barrett (ed.), *Euripides: Hippolytos* (Oxford, 1964), pp. 206-207; Cairns (1993), pp. 1-147.

10. Cairns (1993), pp. 54-60.

11. Hom., *Il.*, 15.561-563.

12. Hom., *Il.*, 22.108-110.

13. Hom., *Il.*, 6.523-525.

14. Williams (1993), p. 89.

15. Hom., *Il.*, 4.182.

16. Hom., *Il.*, 18.98-99.

17. Williams (2008), pp. 78-82.

18. Hom., *Il.*, 9.458-461.

19. Dodds (1951), pp. 17-18, con p. 26, n. 106, como él mismo me recalcó en el verano de 1974.

20. Horden y Purcell (2000), pp. 488-499.

Capítulo 24

1. Hom., *Il.*, 13.3-8.

2. Hom., *Il.*, 1.423-424; *Od.*, 1.22-23.

3. Hom., *Il.*, 22.156.

4. Hom., *Il.*, 6.244-250.

5. Hom., *Il.*, 17.50-60, sobre todo 51; Nicolson (2014), p. 200, establece una extraña comparación entre su cabello trenzado de oro y plata y «el cuerpo de una bonita avispa» (!).

6. Hom., *Il.*, 2.872.

7. Hall (1989), pp. 14-15, 20, 22-31; Hom., *Il.*, 21.130-132.

8. Hom., *Il.*, 17.364-365.

9. Auerbach (1953), p. 6.

10. Auerbach (1953), pp. 6, 11, 6-7, 12.

11. Hom., *Il.*, 2.260.

12. Hom., *Il.*, 1.307; Kramer-Hajos (2012), pp. 87-105, sobre todo pp. 97-102.

13. Hom., *Il.*, 13.361, 512-513.

14. R. Janko, *The «Iliad»: A Commentary* (ed. gen. G. S. Kirk), vol. 4 (Cambridge, 1992), pp. 94, 390.

15. Hom., *Il.*, 4.257; 13.470-476.

16. Hom., *Il.*, 12.60-81, 109; 210-250; 13.723-753; 18.249-313; 22.100-103.

17. Hom., *Il.*, 11.785-786.

18. Hom., *Il.*, 19.328-333.

19. Hom., *Il.*, 6.222-223; Pratt (2009), pp. 141-161.

20. Hom., *Il.*, 5.565-575; 15.568-572; 17.684-699; 23.514-613; Willcock (1983), pp. 477-485.

21. Hom., *Il.*, 9.108.

22. *Beowulf*, vv. 2329-2332.

23. Hom., *Il.*, 11.407; 21.562; 22.122.

24. Williams (2008), pp. 21-49, sobre el concepto de «centros de agencia»; Gaskin (1990), pp. 1-15, sobre los héroes y la toma de decisiones.

25. Roisman (2005), pp. 17-38.

26. Hom., *Il.*, 16.86.

27. Hom., *Il.*, 18.177.

28. Hom., *Il.*, 2.284-288; 4.404; 9.32; 14.82-87; Taplin (1990), pp. 60-82.

29. R. B. Rutherford (ed.), *Homer. «Odyssey»: Books XIX and XX* (Cambridge, 1992), pp. 16-27, sobre Odiseo en la *Ilíada* y la *Odisea*; Hom., *Il.*, 3.216-224.

30. Hom., *Il.*, 19.78-144, con Taplin (1992), pp. 206-210, que hace hincapié con acierto en la necesidad de analizarlo dentro de su contexto dramático.

Capítulo 25

1. West (2007), pp. 465-467; Nicolson (2014), pp. 158-160.

2. George (2020), p. 63, tablilla VIII.50; pp. 47 y 48, tablilla VI.20, y pp. 52-53.

3. *Manas*, trad. ing. Walter May (2004), vol. 1, 2.3.

4. Hatto (1990), pp. 233-235, y Prior (2022), p. 55.

5. Plut., *Vit. Alex.*, 6.

6. Hom., *Il.*, 17.740-747; Griffith (2006b), pp. 185-246 y 307-358.

7. Coldstream (1977), pp. 213-214, 254-255.

8. Lane Fox (2008), pp. 170-171 y 451, n. 19.

9. Hom., *Il.*, 2.773-777.

10. Zafeiropoulou y Agelarakis (2005), pp. 30-35; cap. 15, n. 6, arriba.

11. Hom., *Il.*, 15.679-686.

12. Langdon (ed.) (1993), pp. 65-66.

13. Hom., *Il.*, 16.384-393.

14. Delebecque (1951), pp. 47-55, analiza con mucha convicción las observaciones de Homero sobre los caballos.

15. Hom., *Il.*, 11.282.

16. Delebecque (1951), p. 52.

17. Hom., *Il.*, 23.279-284.

18. Hom., *Il.*, 5.192-205 y 232-235, detalle que también señala Freya Stark, *The Lycian Shore* (Londres, 1956), pp.

119-120: «de todos los héroes de la *Ilíada*, [Pándaro] se presenta como el que tiene un mayor conocimiento en materia de caballos».

19. Hom., *Il.*, 8.185-190, con R. T. Hallock, *Persepolis Fortification Tablets* (Chicago, 1969), pp. 49-50, sobre las raciones de vino para los caballos.

20. Hom., *Il.*, 8.186: *apotíneton*.

21. Hom., *Il.*, 23.523-527.

22. Hom., *Il.*, 23.407-409.

23. Hom., *Il.*, 2.763-779; 5.638-643; 21.442-452.

24. Hom., *Il.*, 2.354-356; 8.290-291.

25. Hom., *Il.*, 23.262-270, 652-656, 700-705, con Macrakis (1984), pp. 211-215.

26. Hom., *Il.*, 1.225, alude a los ojos de perro, y 6.345 al nombre del animal empleado como insulto; véase Graver (1995), pp. 41-61, para una posible explicación; entiendo que la causa subyacente es su falta de decoro por el hecho de alimentarse de carne humana.

27. Hom., *Il.*, 8.124-129, 316-319.

28. Hom., *Il.*, 8.87; 16.152-154, 467-477.

29. Hom., *Il.*, 16.467-477, 153-155.

30. Hom., *Il.*, 23.347-348.

31. Hom., *Il.*, 20.219-229, pasaje tachado, de forma poco convincente, de ser una interpolación ateniense por Griffin (1977), pp. 39-53, en p. 41 y n. 23; Zirkle (1936), pp. 96-130; Nicolson (2014), pp. 171-173, hace un buen análisis de los vv. 228-229.

32. Hom., *Il.*, 5.265-266.

33. Hom., *Il.*, 23.295-299.

34. Hom., *Il.*, 8.185; 18.485-490.

35. Hom., *Il.*, 23.532-536; 2.763-767.

36. Hom., *Il.*, 19.405-406; en https://www.skyrian-horses.org se habla de los caballos de crin larga originarios, justamente, de la isla de Esciro.

37. Hatto (1990), pp. 138-139.

38. Hom., *Il.*, 17.426-440.

39. Hom., *Il.*, 17.443-447; no estoy de acuerdo con Macleod (1982), p. 15.

40. Hom., *Il.*, 23.283-284.

41. Hom., *Il.*, 17.420-422.

42. Hom., *Il.*, 17.453-455.

43. Hom., *Il.*, 19.405-418; West (2007), pp. 465-467, y sobre todo n. 70, a propósito de los caballos parlantes en las epopeyas de otras culturas; Versnel (2011), p. 167, comenta con agudeza el papel de las Moiras.

44. Johnston (1992), pp. 85-98, para una discusión, no siempre convincente. Discrepo de ella a propósito de *audéenta*, en 19.407.

Capítulo 26

1. Hom., *Il.*, 7.226-232.

2. Hom., *Il.*, 9.255-260.

3. Hom., *Il.*, 16.87-90.

4. Hom., *Il.*, 16.223-224.

5. Hom., *Il.*, 24.629-630.

6. Hom., *Il.*, 1.149-171 y 225-244; 9.308-429; 24.518-551.

7. Hom., *Il.*, 24.540-542.

8. Hom., *Il.*, 18.104.

9. Hom., *Il.*, 1.410.

10. Hom., *Il.*, 9.337-339; 1.159-160; 9.340-343; 1.336.

11. Hom., *Il.*, 9.121-134; 9.115-116, con 2.378; 1.212-214 con 1.410-412.

12. Hom., *Il.*, 9.160.

13. Hom., *Il.*, 9.410-416; 1.352.

14. Hom., *Il.*, 9.646-648.

15. Hom., *Il.*, 8.473-476.

16. Hom., *Il.*, 16.60-61.

17. Hom., *Il.*, 18.112-113.

18. Hom., *Il.*, 19.67-68; 18.107-110.

19. Hom., *Il.*, 19.147-148.

20. Shay (1994), pp. 52-53.

21. Hom., *Il.*, 21.34-96, sobre todo 95-96.

22. Hom., *Il.*, 21.99-113, sobre todo vv. 108-112; Griffin (1980a), p. 191.

23. Hom., *Il.*, 18.101.

24. Shay (1994), p. 94; Hom., *Il.*, 21.120-135.

25. Hom., *Il.*, 20.466-467; en 21.99 es Aquiles quien llama *nepie* a su víctima.

26. Hom., *Il.*, 21.542-543.

27. Discrepo de Macleod (1982), p. 27, que otorga valor de revelación a las palabras de Aquiles; Hom., *Il.*, 24.540-542.

28. Clarke (2019) compara a Gilgamesh y Aquiles con gran lujo de detalles y concluye que «algunos elementos de la *Epopeya de Gilgamesh*» han quedado «incrustados en el relato de Aquiles» (p. 329). Discrepo.

Capítulo 27

1. Hom., *Il.*, 1.157.

2. Hom., *Il.*, 16.688.

3. Hom., *Il.*, 11.10-12.

4. Hom., *Il.*, 23.770-777.

5. Hom., *Il.*, 13.358-359; Onians (1951), pp. 317-322, da una buena explicación.

6. Versnel (2011), pp. 163-179, sobre todo p. 173.

7. Ballesteros (2021), pp. 1-21, sobre todo pp. 8-12.

8. J. Karageorghis (2005), sobre todo pp. 6-7, 19-20, 226-227.

9. Stinton (1965), pp. 1-12, 72.

10. Hom., *Il.*, 24.27-30, a propósito de los cuales concuerdo con West (2011b), p. 412, no con Mackie (2013), pp.

1-16.

11. Hom., *Il.*, 4.51-57.

12. Hom., *Od.*, 4.554.

13. Dowden (2007), pp. 41-55, sobre todo pp. 43-45; *Hymn. Hom. Hermes*, v. 128.

14. Hom., *Il.*, 5.499-502.

15. Hom., *Il.*, 21.417.

16. West (1997a), pp. 108, 112-113, con p. 177: «el tratamiento de los dioses en Homero es, en general, mucho más similar al que encontramos en la poesía narrativa de Oriente Próximo que al que podría derivarse de las concepciones religiosas típicamente griegas». Discrepo.

17. Richardson (1991), pp. 83-94.

18. Frente a quienes sostienen una influencia procedente de «Oriente Próximo» en las escenas en las que aparece Afrodita, véase Kelly (2008b), pp. 259-304, y, en general, Ballesteros (2021), pp. 1-21, con abundante bibliografía.

19. West (1997a), p. 401; Bonnet (2017), pp. 87-112, sobre las asambleas divinas, en especial pp. 108-112, sobre las diferencias con los textos de Oriente Próximo.

20. Hom., *Il.*, 20.4-11; sobre la ausencia aquí del Océano, véase Onians (1951), p. 316.

21. Lane Fox (2008), pp. 282-283, 363-364.

22. Lane Fox (2008), p. 350.

23. Hom., *Il.*, 8.18-27; Leveque (1959) es un buen estudio de sus interpretaciones posteriores.

24. Flaig (1994), pp. 13-31, sobre el consenso en las asambleas divinas; sobre Hera, véase Pirenne-Delforge y Pironti (2022); Hom., *Il.*, 19.96-124; 15.16-28; 1.567.

Capítulo 28

1. Burkert (1997), pp. 15-34, sobre todo pp. 20-21.

2. Hom., *Il.*, 9.503-504.

3. Vernant (1965), pp. 267-282, y las respuestas de Gagné y Herrero de Jáuregui (eds.) (2019), pp. 7-42 , sobre todo pp. 25-27, y Burkert (1997), pp. 20-21.

4. Hom., *Il.*, 20.326-327; 19.407; 18.239-240.

5. Lane Fox (1986), pp. 104-107, 165.

6. Hom., *Il.*, 8.69; 22.209; véase también el inexorable Destino en 19.410.

7. Merece la pena comparar Jamil (2017) con el concepto homérico de «destino» y su relación con los dioses; véanse asimismo Bowie (2021), pp. 243-261, sobre las diferencias con los textos de Próximo Oriente, y Prior (2022), pp. 74-75, sobre Manás.

8. Versnel (2011), pp. 166-167, sobre todo nn. 38-40.

9. Hom., *Il.*, 20.127-128.

10. Discrepo de Graziosi y Haubold (2005), pp. 91-95, quienes consideran que el concepto de «destino» todavía estaba formándose cuando se compuso la *Ilíada*; Onians (1951), pp. 378-394, con buen tino, relaciona algunos conceptos muy antiguos con los términos *moira* y *moros*.

11. Versnel (2011), p. 166, y, sobre todo, n. 39.

12. Parker (2011), pp. 160-165, una sagaz refutación de las modernas teorías del sacrificio, desmentidas por los poemas de Homero; Hitch (2009) hace un excelente examen de los sacrificios que aparecen en la *Ilíada*.

13. Hom., *Il.*, 8.238-241.

14. Hom., *Il.*, 3.271-311.

15. Hom., *Il.*, 1.37-42; Pulleyn (1997).

16. Hom., *Il.*, 16.225-227.

17. Lewis (1942), pp. 20-21.

18. Parker (1983), pp. 66-70, 130-143: la contaminación no forma parte del *thambos* (‘estupor’) ante la aparición del asesino en *Il.*, 24.480-484.

19. Hom., *Il.*, 24.221, que a mi entender no hace referencia al humo de un sacrificio: *Od.*, 21.145; 22.315.

20. Weinreich (1912), pp. 1-68, sigue siendo un clásico.

21. Hom., *Od.*, 17.485-487; Hes., *Op.*, vv. 122-123, 249-254, 259.

22. Hom., *Il.*, 4.74-80, y solo después 86-93; Ready (2017), pp. 25-40.

23. Gén., 16.7-12; Jueces, 6.11-23, y, sobre todo, 13.3-23; Tobías, 5.4-6.16 y 21; 6.3-17; Lucas, 1.26-38; Juan 20.11-14.

24. Lane Fox (1991), pp. 369-374.

25. Longino, *Sublime*, 9.7.

26. Hom., *Il.*, 22.393-394; 5.76-78; 16.604-605, con Connelly (2007), pp. 105-108.

27. Hom., *Il.*, 15.281-284; 13.216-218, donde R. Janko, *The «Iliad»: A Commentary* (ed. gen. G. S. Kirk) vol. 4

(Cambridge, 1992), p. 74, afirma que se trata de un giro lingüístico antiguo que «sugiere la actitud micénica hacia la realeza». Discrepo. Finley (1979), pp. 150-151, sostiene que Homero «jamás confundió lo "semejante a los dioses" con lo "divino"»: lleva razón, aunque «honores divinos» podría ser indicio de un culto real. Versnel (2011), pp. 460-461, con n. 81, defiende que la expresión tiene «diferentes sentidos para las diferentes personas que la emplean»; sin embargo, aunque 9.155, 297 y 302 relacionan el hecho de honrar con regalos en general con ser «semejante a un dios» en un sentido bastante laxo, otros pasajes parecen ceñirse a una concepción más estricta del término, sobre todo 22.434, donde habla Hécuba refiriéndose a Héctor. Otros comentaristas discrepan.

28. Hom., *Il.*, 14.294-296; 5.842-844.

29. Hom., *Il.*, 7.446-453.

30. Adkins (1972), pp. 1-14.

31. Hes., *Op.*, v. 355; Blundell (1989).

32. Burkert (1985), pp. 68-70.

33. Allan (2006), pp. 1-35, con Versnel (2011), pp. 160-161, y sobre todo n. 27; Lloyd Jones (1971), pp. 21-27

resulta poco convincente; Dodds (1951), p. 32, sigue teniendo razón: «No encuentro en el relato de la *Ilíada* indicación alguna de que a Zeus le interese la justicia como tal».

34. Hom., *Il.*, 13.620-629; 4.31-33.

35. Griffin (1980a), p. 199, cita a K. Reinhardt con intención aprobatoria; Bowra (1930), p. 224, bien refutado en Dodds (1951), p. 18.

36. Lane Fox (1986), p. 230; en sus múltiples obras, E. E. Evans-Pritchard presenta la religión como una

«explicación de la desdicha».

37. Hom., *Il.*, 2.419-420; Griffin (1980a), p. 187.

Capítulo 29

1. Hom., *Il.*, 1.143, 184; 19.282; 3.156-160.

2. George (2018), pp. 10-21.

3. Hom., *Il.*, 1.446-447.

4. Hom., *Il.*, 18.593.

5. Snodgrass (1974), pp. 114-125.

6. Finley (1979), p. 84, sobre *eináter*; Arist., *Pol.*, 1268b, 40, sobre las mujeres como objeto de compraventa.

7. En las notas de sus conferencias de Oxford de la década de 1950.

8. Hom., *Il.*, 9.119-157.

9. Hom., *Il.*, 6.394; 22.88.

10. Hom., *Il.*, 22.51.

11. Scheid-Tissinier (1994), pp. 83-114, hace una interpretación similar, también en el caso de *Od.*, 1.277-278, un pasaje complejo (pp. 93-94). Discrepo de Ormand (2014), sobre todo pp. 52-85, cuya

interpretación es a todas luces distinta.

12. Hom., *Il.*, 11.241-245.

13. Finley (1979), pp. 140, 141.

14. Hom., *Il.*, 14.301-306.

15. Hom., *Od.*, 8.266-366.

16. Hom., *Il.*, 14.269.

17. Hom., *Il.*, 5.70-71.

18. Finley (1979), p. 140, a propósito de Hom., *Il.*, 9.340; Finley (1981), p. 233, comenta el término *mneste* y lo traduce como ‘compañera de cama cortejada’.

19. Hom., *Il.*, 11.241-243.

20. Hom., *Il.*, 9.128-130.

21. Hom., *Il.*, 9.664-665.

22. Hom., *Il.*, 9.342-343; 19.297-299.

23. Hom., *Il.*, 9.340-343; 19.59-60.

24. Hom., *Il.*, 6.21; 14.444; 20.384.

25. Hom., *Il.*, 16.179-186.

26. Hom., *Od.*, 11.248-249.

27. Hom., *Il.*, 16.187-192.

28. Llewellyn-Jones (2003), pp. 25-33.

29. Hom., *Il.*, 9.451-452.

30. Hom., *Il.*, 6.389.

31. Hom., *Il.*, 19.282-300.

32. Hom., *Il.*, 19.301-302.

33. Hom., *Il.*, 5.69-71.

34. Hom., *Il.*, 6.297-304; Connelly (2007), pp. 92-104.

35. Ps.-Esquin., *Epist.*, 10.3.

36. Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (reimpr. 1984, Londres), p. 33 [hay trad. cast. de Jorge Luis Borges, *Un cuarto propio*, Alianza, Madrid, 2004]; Farron (1979), pp. 15-31, sobre las mujeres homéricas en general.

Capítulo 30

1. Hom., *Il.*, 22.44-45.

2. Hom., *Il.*, 6.286-287.

3. Hom., *Il.*, 22.79-80.

4. Hom., *Il.*, 22.405-407.

5. Minchin (2007), pp. 143-281.

6. Easterling (1991), pp. 145-151.

7. Hom., *Il.*, 22.38-89.

8. Hom., *Il.*, 22.416-436.

9. Hom., *Il.*, 6.254-262.

10. N. Richardson, *The «Iliad»: A Commentary*. vol. 6 (Cambridge, 1993), p. 294.

11. Hom., *Il.*, 24.299-321.

12. Hom., *Il.*, 24.748-759.

13. Hom., *Il.*, 3.125-128.

14. Hom., *Il.*, 3.175.

15. Hom., *Il.*, 24.765-767.

16. Plin., *HN*, 33.23.8; Coccagna (2014), pp. 399-411.

17. Hom., *Il.*, 3.146-160, sobre todo 148.

18. Hom., *Il.*, 3.164-165.

19. Hom., *Il.*, 3.174.

20. Hom., *Il.*, 3.178; Sheppard (1933), pp. 31-37.

21. Hom., *Il.*, 3.180.

22. Hom., *Il.*, 3.395.

23. Hom., *Il.*, 3.409.

24. Sobre estos estereotipos, véase Minchin (2007), pp. 143-251.

25. Hom., *Il.*, 3.420; Mason (1972), p. 36: «Helena queda extinguida en cuanto ser humano».

26. Hom., *Il.*, 3.428-436.

27. Hom., *Il.*, 3.447.

28. Hom., *Il.*, 6.323-324.

29. Hom., *Il.*, 3.357-358.

30. Hom., *Il.*, 2.356.

31. Hom., *Il.*, 24.774-775.

32. Patrick Leigh Fermor, *Mani: Travels in the Southern Peloponnese* (London, 1958), p. 309 [hay trad. cast. de Agustina Luengo, *Mani: viajes por el sur del Peloponeso*, Acantilado, Barcelona, 2012].

33. Baynes (1955), pp. 22-23.

34. Thomas Hughes, *Tom Brown's Schooldays*, parte 2, cap. 5 (Londres, 1857) [hay trad. cast. de Juan A. G.

Larraya, *Los días escolares de Tom Brown*, Reguera, Barcelona, 1946].

35. Hom., *Il.*, 22.441; *Schol. Theocr.*, 2.59-62, sobre *throna*, sobre todo en tesalio.

36. Alexander (2010), p. 51.

37. Hom., *Il.*, 6.490-492.

38. Hom., *Il.*, 22.468-472; Llewellyn-Jones (2003), pp. 28-33.

39. Hom., *Il.*, 22.510-514.

40. Hom., *Il.*, 24.743-745; Richardson (1987), pp. 165-184.

41. Hom., *Il.*, 6.392-493.

42. Hom., *Il.*, 6.495-496; véanse usos similares de *entropalizómenos* en *Il.*, 11.547 (Áyax), 17.109 (Menelao) y 21.492 (Ártemis), siempre en un contexto de batalla.

43. Schadewaldt (1997), pp. 124-142; Mason (1972), pp. 163-178, hace un buen uso de Dryden y Pope.

44. Hom., *Il.*, 6.433-439, con B. Graziosi y J. Haubold (eds.), *Homer. «Iliad». Book VI* (Cambridge, 2010), pp. 45-46.

45. Griffin (1980b), p. 30; discrepo de Graziosi y Haubold (n. 4), pp. 31-32.

46. Hom., *Il.*, 6.482-484.

47. Plut., *Brut.*, 23.

48. Griffin (1980b), pp. 70 y 66.

Capítulo 31

1. Griffin (1980a), p. 141.

2. Hom., *Il.*, 23.194-195.

3. Sobre el motivo del engendramiento junto al río, Hom., *Il.*, 4.473-479; sobre otras creencias, Thonemann (2006), pp. 11-43.

4. Hom., *Il.*, 2.467.

5. Prior (2022), p. 128; Hom., *Il.*, 17.547-552; 11.27 es menos específico.

6. Hom., *Il.*, 4.482-487; 12.133-134.

7. Hom., *Il.*, 23.127-128; 24.784.

8. Hom., *Il.*, 17.460; Maclair Boraston (1911), pp. 216-250, sobre todo pp. 230-232 y 239, sobre los *gypes* carroñeros.

9. Hom., *Il.*, 7.58-61.

10. Hom., *Il.*, 14.289-291.

11. Hom., *Il.*, 12.200-207, con Maclair Boraston (1911), p. 236, quien opina que el águila culebrera no suele volar a gran altura (Mynott [2018], p. 252, n. 1, pasa esto por alto) y, por tanto, se decanta por el águila perdicera, para mí de forma convincente.

12. Hom., *Il.*, 24.314-319; MacLair Boraston (1911), pp. 237-238.

13. Prior (2022), p. 101; Hatto (1990).

14. Oseas, 5.14; 7.4-6.

15. Hom., *Il.*, 14.16-22.

16. Hom., *Il.*, 15.80-83.

17. Hom., *Il.*, 22.199-201.

18. Hom., *Il.*, 16.259-267.

19. Hom., *Il.*, 15.361-364.

20. Hom., *Il.*, 16.7-11.

21. Hom., *Il.*, 6.146-148.

22. Hom., *Il.*, 4.130-131; 12.433-436.

23. Hom., *Il.*, 21.257-264.

24. Hom., *Il.*, 18.56-59.

25. Forster (1936), pp. 97-104, en p. 103.

26. Hom., *Il.*, 17.53-60.

27. Hom., *Il.*, 8.306-308.

28. Hom., *Il.*, 14.499-500.

29. Patrick Leigh Fermor, *Between the Woods and the Water* (Londres, 1986; hay trad. esp.: *Entre los bosques y el agua*, trad. Inés Belaustegui,

RBA, Barcelona, 2017), p. 205.

30. Schnapp-Gourbeillon (1981) detecta con agudeza la existencia de esta jerarquía; Hom., *Il.*, 21.394, 421, donde Ares insulta a Atenea y Hera a Afrodita.

31. Hom., *Il.*, 23.173-174; Graver (1995), pp. 41-62.

32. Hom., *Il.*, 22.262-267.

33. M. Aur., *Med.*, 3.2: también le impresiona la melena del león.

34. Hom., *Il.*, 16.751-753, 823-829.

35. Lonsdale (1990), con la reseña de J. Griffin, *Classical Review*, n.º 41 (1991), pp. 293-295; M. Clarke (1995), pp.

137-159.

36. Coldstream (1986), pp. 181-186, sobre todo pp. 184-185.

37. Dunbabin (1957), pp. 46-48.

38. Dunbabin (1957), p. 46, n. 2.

39. Sobre los micénicos, los asirios y los héroes homéricos, véase Anderson (1985), pp. 1-16; sobre los macedonios, véase Andronicos (1984), pp. 104-116.

40. Sinesio, *Epist.*, 148.79-85.

41. Hom., *Il.*, 5.161; 11.174; Auden (1896), p. 107, aporta una nota valiosa.

42. Hom., *Il.*, 17.132-137.

43. Gratio, *Cyneg.*, 209.

44. Véase: https://www.lorealparis.co.in/so-what-is-a-lions-wrinkle-how-to-get-rid-of-your-forehead-wrinkles.

45. Alden (2005), pp. 335-342, sobre todo p. 336, n. 13.

46. Sayakbay Karaláev, uno de los grandes cantores del poema de Manás, criaba águilas reales y era un hábil cetrero a caballo.

1. Hom., *Il.*, 17.227-228, con Vermeule (1979), pp. 101-103; para las metáforas sobre la experiencia de la muerte, véase Horn (2018), pp. 359-383.

2. Hom., *Il.*, 2.147-148.

3. Patrick Leigh Fermor, *Mani: Travels in the Southern Peloponnese* (London, 1958), pp. 13-17 [hay trad. cast. de Agustina Luengo, *Mani: viajes por el sur del Peloponeso*, Acantilado, Barcelona, 2012].

4. Maclair Boraston (1911), pp. 216-250, en pp. 249-250.

5. Por ejemplo en Hdt., 1.55.2.

6. Hom., *Il.*, 2.455-456; 11.155-157.

7. Graziosi y Haubold (2005), pp. 87-88.

8. Hom., *Il.*, 19.357-361; 11.480-481; 21.522-525.

9. Graziosi y Haubold (2005), pp. 87-89, sugieren un contraste entre el narrador y el mundo que presenta en los símiles.

10. Hom., *Il.*, 2.455-483.

11. Hom., *Il.*, 2.455-458.

12. Hom., *Il.*, 2.780-785; Lane Fox (2008), pp. 335-336.

13. Hom., *Il.*, 3.10-14.

14. Winkler (2007), pp. 43-67, es excelente al respecto.

15. Hom., *Il.*, 22.25-32, 93-97, 139-143, 162-166, 189-193, 199-201, 308-311, 317-321.

16. Hom., *Il.*, 23.597-600, 692-694, 759-764.

17. Hom., *Il.*, 24.480-483.

18. Hom., *Il.*, 11.473-484.

19. Hom., *Il.*, 4.141-147.

20. Hom., *Il.*, 23.222-225.

21. Hom., *Il.*, 17.673-681.

22. Hom., *Il.*, 24.480-483.

23. Hom., *Il.*, 8.555-561; 16.297-302.

24. H. Fränkel (1921), pp. 113-114.

25. Weil (2003), 35, 40.

26. Hom., *Il.*, 11.113-115.

27. Hom., *Il.*, 11.548-557; 16.823-829; 17.108-113.

28. Hom., *Il.*, 22.261-267.

29. Hom., *Il.*, 21.573-582.

30. Gabriel Josipovici, *TheIndependent*, 20-2-1993.

31. Hom., *Il.*, 6.146-149.

32. Hom., *Il.*, 21.462-466.

Capítulo 33

1. Hom., *Il.*, 18.414-421.

2. Hom., *Il.*, 18.464-467.

3. J. B. Hainsworth, en A. Heubeck, S. West, J. B. Hainsworth, *A Commentary on Homer's «Odyssey»*, vol. 1

(Oxford, 1988), sobre *Od.*, 5.272-277.

4. El de Vail (2018) es el más convincente.

5. Hom., *Il.*, 11.19-20; 23.741-745.

6. Markoe (1985).

7. Snodgrass (1998), pp. 57-58, 64-66.

8. Pl., *Resp.*, 514a-515c.

9. Hom., *Il.*, 18.497-508.

10. Hom., *Il.*, 12.421-423, aunque Finley (1981), p. 228, es reacio a ver aquí un «terreno comunal»; compárese con Ridgeway (1885), pp. 319-339.

11. Gray (1954), pp. 1-15, sobre todo pp. 12-13.

12. Hom., *Il.*, 18.558-560.

13. Hom., *Il.*, 11.36-37.

14. Hom., *Il.* , 18.535-540; Taplin (1980), pp. 1-21, sobre todo p. 7 y nn. 20-21; Rutherford (2019), pp. 208-209.

15. Taplin (1980), pp. 1-21, en p. 15.

16. Rutherford (2019), p. 28: para que esto fuera así, habría que suprimir 18.535-540.

17. Hom., *Il.*, 18.615-616.

18. Hom., *Il.*, 19.14.

19. Hom., *Il.*, 18.570.

20. A. D. Nuttall, conversaciones privadas con el autor en 2005-2007.

Capítulo 34

1. Lewis (1942), p. 22.

2. Lewis (1942), p. 25.

3. Gill (1984), pp. 149-166, y Griffin (1976), pp. 161-187.

4. Tasso, *Discorso sopra il parere fatto dal Sig. Francesco Patricio, in difesa di Lodouico Ariosto* (Ferrara, 1585), p. 112, citado en Strawn (2012), p. 588 y n. 19.

5. Hom., *Il.*, 5.49-58.

6. Hom., *Il.* , 3.180; 11.762; 24.426: discrepo de Bowie (ed.) (2019), pp. 128-129, quien considera que *gue* «subraya la certeza» y que la frase no transmite ninguna nostalgia.

7. Redfield (1975), p. 101.

8. Griffin (1980a), pp. 182-183; Macleod (1982), p. 14 y n. 1; Hammer (2002), pp. 203-235, y sobre todo Kim (2000), cuyo análisis no solo es el más completo, sino que incluso concede a la compasión a un papel estructural dentro del poema.

9. Hom., *Il.*, 8.464-465.

10. Arist., *Rhet.* , 1386a, con Carr (1999), pp. 411-429; Konstan (2001), aunque habría que sumarle el altar de la Piedad de Atenas (véanse las pruebas en Thompson [1952], pp. 47-82); Bloom (2016), habla de la empatía, pero

la compasión no es lo mismo; Most (2004), pp. 50-75, es menos específico; Strawn (2012) es excelente; Wohl (2015), pp. 40-49, aborda la compasión en las obras troyanas de Eurípides.

11. Hom., *Il.*, 20.21-23.

12. Hom., *Il.*, 15.612.

13. Weil (2003), 38 y, sobre todo, 81. Griffin (1980a), pp. 102-204, no menciona demasiado la ironía, aunque obviamente la tiene presente, si bien en relación sobre todo con la *Odisea* (Griffin [1980b], pp. 59, 72-74); Rutherford (1982), pp. 145-160, hace un interesante comentario sobre la ignorancia y el conocimiento en Homero y la tragedia; también Lowe (1996), pp. 520-533; Gottlieb (1992), pp. 278-279, comenta qué significa la ironía para el Sócrates platónico; Booth (1974) y, sobre todo, Colebrook (2009) tratan de la ironía en un plano más general; Shay (1994), pp. 160-161, opina incluso que en el «amor» de Zeus por los humanos hay que ver una amarga ironía.

14. Minchin (2010), pp. 387-402, sobre todo p. 398; la cita siguiente corresponde a Hom., *Il.*, 13.374-382.

15. Hom., *Il.*, 20.407-422; 21.115-119; 22.46-53.

16. Hom., *Il.*, 22.437-446; 16.688.

17. Hom., *Il.*, 6.241.

18. Hom., *Il.*, 6.311.

19. Lowe (2000), p. 127.

20. Hom., *Il.*, 24.525.

21. Hom., *Il.*, 16.440-443; 22.178-181.

22. Hom., *Il.*, 24.527-533; no creo que deba considerarse pecador a quien recibe solo el mal: es *pobetos*, no castigado; el comentario de Aquiles se refiere a la inescrutable hostilidad de los dioses, por ejemplo hacia las personas desfiguradas o discapacitadas.

23. Griffin (1978), pp. 1-22, es aquí magnífico; *Hymn. Hom. Apol.* , vv. 182-186, aunque estoy no estoy de acuerdo con Griffin (1980a), p. 192 y n. 39, cuando afirma que la canción aludida en Hom., *Il.*, 1.604 debía de ser muy distinta.

24. Hom., *Il.*, 17.446-447.

25. Hom., *Il.*, 22.202-204; Griffin (1990), pp. 353-369, para lo que sigue.

26. Hom., *Il.*, 22.213.

27. Hom., *Il.*, 22.221.

28. Hom., *Il.*, 22.293-295.

29. Hom., *Il.*, 6.513.

30. Hom., *Il.*, 6.340-341 y 363-364.

31. L. N. Tolstói, *Anna Karenin* (trad. Rosemary Edmonds, Harmondsworth, 1954), p. 423 [hay trad. cast. de Víctor Gallego, *Anna Karénina*, Alba, Barcelona, 2013].